

**As três missas de Duarte Lobo sobre motetes de Francisco Guerrero  
no *Liber Missarum* de 1621:  
Uma visão analítica do seu processo de construção**

**Luís Carlos Fortuna Henriques**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais**

**Fevereiro, 2015**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais/Variante de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira, Professor Associado do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

## DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

---

Lisboa, .... de ..... de .....

*Aos meus pais,  
pelo apoio incondicional e sempre constante*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, pelo apoio incondicional no meu trabalho.

Ao Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira, pela atenção e compreensão relativamente às dificuldades logísticas e ao trabalho de elaboração desta dissertação.

Aos Professores Doutores Filipe Mesquita de Oliveira e Vanda de Sá, pela compreensão, apoio e sugestões.

Ao Vigário Geral da Diocese de Angra Doutor Hélder Fonseca Mendes, pela clarividência e apoio na catalogação do arquivo musical da Sé de Angra, no âmbito do qual foi identificado o Liber Missarum de Duarte Lobo.

Ao Padre Doutor Duarte Gonçalves da Rosa, pelo apoio e incentivo no trabalho.

Ao Doutor Sérgio Toste, pela imprescindível ajuda na tradução dos textos latinos.

Aos Doutores Thomas Neal, Jordi Abelló Solà e Michael O'Connor, pela cedência de materiais e sugestões.

À Senhora Maria Melo, Paulo Almeida, Clarisse Freitas, Mike Maciel, Raquel Gama, Ana Lúcia Carvalho e membros do Ensemble Eborensis pelo apoio, assim como demais amigos pelas palavras em momentos de adversidade.

## RESUMO

### **As três missas sobre motetes de Francisco Guerrero no *Liber Missarum* de 1621: Uma visão analítica do seu processo de construção**

**Luís Carlos Fortuna Henriques**

**PALAVRAS-CHAVE:** polifonia, Duarte Lobo, Francisco Guerrero, *Liber Missarum*, missa-paródia

Duarte Lobo foi um dos compositores portugueses que, no seu tempo, mais se distinguiu internacionalmente. Dele foram impressos quatro volumes de música na conhecida Oficina Plantiniana de Antuérpia, uma das mais conceituadas casas de impressão europeias. Em Portugal ainda fez imprimir na Casa Craesbeeck duas edições de cantochão. Contudo, é um dos poucos compositores portugueses cuja obra não foi editada em tempos modernos. Apesar de já terem sido editadas algumas obras do *Liber Missarum* de 1621, a identificação em Maio de 2012 de um volume deste livro de missas na Sé de Angra, conduziu à transcrição de três missas-paródia deste livro, que utilizam como modelo motetes do compositor espanhol Francisco Guerrero. Partindo da relação entre cada um dos modelos e respectivas missas pretende este estudo contribuir para uma melhor compreensão dos processos de imitação e emulação ainda utilizados pelos compositores portugueses no início do século XVII, centrando-se na análise do processo de composição presente nas três missas de Duarte Lobo, enquadrando-os no contexto ibérico da imitação de mestres conceituados como Francisco Guerrero e Cristóbal de Morales e a influência que estes tiveram nas gerações seguintes, onde se inclui Duarte Lobo.

## **ABSTRACT**

### **The Three Masses on Motets by Francisco Guerrero in the *Liber Missarum* of 1621: An Analytical View of their Construction Process**

**Luís Carlos Fortuna Henriques**

**KEYWORDS:** polyphony, Duarte Lobo, Francisco Guerrero, *Liber Missarum*, parody mass

Duarte Lobo was one of the most internationally distinguished Portuguese composers during his time. four volumes of his music were printed at the famous Oficina Plantiniana in Antwerp, one of the most reputable European printing houses. In Portugal he arranged for the printing of two editions of plainchant at the Craesbeeck house in Lisbon. Nevertheless, he is one of the few Portuguese composers whose work was not fully edited in modern times. Although some works from the 1621 *Liber Missarum* have already been edited, the identification in May 2012 of a volume of this book of masses at Angra Cathedral led to the transcription of three parody masses from this book, which use as a model motets by the Spanish composer Francisco Guerrero. Starting from the relation between each of the models and the respective masses this study aims to contribute to a better understanding of the processes of imitation and emulation still in use by the Portuguese composers at the beginning of the seventeenth century, focusing on the analysis of the process of composition present in the three masses by Duarte Lobo, putting them in the Iberian context of the imitation of established masters like Francisco Guerrero and Cristóbal de Morales and the influence they had on the following generations, where Duarte Lobo is included.

## ÍNDICE

### PARTE I: ESTUDO

Introdução .....	1
1. A técnica de paródia .....	4
1.1 Origens e desenvolvimento .....	4
1.2 Aspectos formais: O estado da arte.....	7
1.3 O presente estudo .....	14
2. Duarte Lobo .....	16
2.1 Notícia biográfica .....	16
2.2 Obra musical.....	18
3. O <i>Liber Missarum</i> de Duarte Lobo .....	20
4. Francisco Guerrero como modelo .....	24
5. As missas sobre motetes de Francisco Guerrero .....	29
5.1. A <i>Missa Sancta Maria</i> .....	29
5.2. A <i>Missa Dicebat Iesus</i> .....	72
5.3. A <i>Missa Elisabeth Zachariae</i> .....	111
Conclusão.....	150
Bibliografia .....	153
Anexo I: Conteúdo do <i>Liber Missarum</i> .....	159
Anexo II: Divisão formal das missas .....	160

### PARTE II: TRANSCRIÇÃO

1. Critérios editoriais .....	163
1.1. Claves .....	163
1.2. Notação .....	163
1.3. Barras de compasso.....	163



1.4. Acidentes .....	164
1.4. O texto .....	164
2. Transcrições .....	165
2.1. Duarte Lobo: <i>Missa Sancta Maria</i> .....	165
2.2. Duarte Lobo: <i>Missa Dicebat Iesus</i> .....	199
2.3. Duarte Lobo: <i>Missa Elisabeth Zachariae</i> .....	229

# **PARTE I**

## **ESTUDO**

## INTRODUÇÃO

O trabalho que ora se apresenta tem como objecto de estudo três das oito missas do compositor português Duarte Lobo que compõem o seu primeiro livro de missas, impresso em Antuérpia em 1621. Duarte Lobo foi um dos poucos compositores que não foram contemplados com a edição moderna da sua obra completa na colecção *Portugaliae Musica*, patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian durante os anos sessenta e setenta. Do *Liber Missarum* foram editadas as missas *Veni Domine*, *Cantate Domino* e *Pro Defunctis* assim como os motetes *Audivi vocem de caelo* e *Pater peccavi*, às quais se juntaram recentemente as recentes edições das antífonas *Asperges me* e *Vidi aquam*.<sup>1</sup>

O tema abordado – a missa-paródia e as implicações nas três missas de Lobo – apareceu no seguimento do trabalho de catalogação do fundo musical do Arquivo Capitular da Sé de Angra, onde identifiquei três impressos de polifonia de Manuel Cardoso e Duarte Lobo, onde se inclui um volume do *Liber Missarum*, o décimo quarto a ser identificado. A projecção inicial desta descoberta – a primeira no Arquipélago dos Açores – conduziu à necessidade da edição musical do conteúdo do livro assim como a um estudo mais aprofundado do seu conteúdo. É neste espírito que surge este trabalho que não pretende enveredar por uma abordagem biográfica de Lobo, já traçada com bastante detalhe por José Augusto Alegria e Armindo Borges na década de oitenta, mas sim por um estudo analítico da obra de Lobo e a forma como, através da imitação, este compositor manipula os modelos, mantendo-se numa tradição da *autoritas* renascentista.

O trabalho divide-se em duas partes. A primeira prende-se com o aspecto teórico da paródia, as suas origens e desenvolvimento incidindo sobre as suas implicações na obra de Lobo e a sua relação com Guerrero enquanto modelo. A segunda parte envolve a edição das três missas que formam a base deste trabalho e os respectivos modelos. Pretende-se, assim, traçar um percurso de tradição não só entre Lobo e Guerrero (que serve de modelo directo para as missas de Lobo) mas também com Cristóbal de Morales, ele próprio modelo para os compositores ibéricos, através da citação de passagens de Guerrero, em que este compositor, por sua vez, cita o seu mestre.

---

<sup>1</sup> Estas edições aparecem listadas na secção “Edições musicais” da bibliografia deste trabalho.

Durante o século XVI estabelecem-se importantes colégios e capelas de música não só nas principais sés mas também em vários mosteiros e palácios portugueses, que se transformaram em importantes centros de prática musical no país. Estes centros desempenharam também um importante papel na criação de condições, através de um ensino eficaz, para a produção musical assim como a formação de várias gerações de músicos e compositores. Os centros com mais destaque quanto à sua actividade musical desenvolveram-se em Braga, Coimbra, Lisboa, Évora e Vila Viçosa,<sup>2</sup> sendo ao mesmo tempo os polos de maior convergência cultural, religiosa e política do reino. Têm especial destaque os centros de actividade musical alentejanos, com o Palácio dos Duques de Bragança em Vila Viçosa e a Sé de Évora. Em Vila Viçosa, onde D. João IV viveu até se tornar Rei em 1640, assumiu um papel importante, não só como centro de prática e produção musical, mas também como local onde a influência de músicos estrangeiros e da polifonia flamenga se fez sentir.<sup>3</sup>

Em Évora, também a Sé assumiu um papel especial, com a permanência no governo eclesiástico do Cardeal D. Afonso de Portugal e, mais tarde com a criação do Arcebispado, do Cardeal D. Henrique, fundador do Colégio dos Moços do Coro. Esta instituição formou músicos e compositores de todo o Alentejo<sup>4</sup> assim como de outras partes do país,<sup>5</sup> como acontece com o próprio Duarte Lobo (que foi moço de coro nesta instituição), assim como também de Espanha.<sup>6</sup> Entre os músicos que saíram do Colégio dos Moços do Coro desta Sé, destacam-se três em particular: Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães e Duarte Lobo. As obras destes compositores foram impressas em Lisboa, no caso de Manuel Cardoso<sup>7</sup> e Filipe de Magalhães que imprimiram na Oficina Craesbeeck,<sup>8</sup> e Antuérpia, no caso de Duarte Lobo, que as imprimiu na Oficina Plantiniana, representando a maioria da polifonia vocal sacra impressa de compositores

---

<sup>2</sup> Em Braga desenvolveu-se um importante centro na Sé Catedral; em Coimbra tiveram especial importância a Sé Catedral e o Mosteiro de Santa Cruz; em Lisboa centraram-se sobretudo na Capela Real e na Sé Catedral; Évora desenvolveu-se uma actividade musical importante em torno da Sé Catedral e em Vila Viçosa a capela do Paço dos Duques de Bragança.

<sup>3</sup> A relação entre os mestres de música do Paço Ducal de Vila Viçosa e mestres ao serviço da Capela Real de Madrid, como Géry de Ghersem, Philippe Rogier e Mateo Romero é desenvolvida em NERY, Rui V. & Paulo F. de CASTRO, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa: Europália '91/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 60-62.

<sup>4</sup> Exemplo de Estêvão de Brito, natural de Serpa, Manuel Cardoso, natural de Fronteira, Manuel Rebelo, natural de Avis, e Diogo Dias Melgaz, natural de Cuba.

<sup>5</sup> É também o caso de Filipe de Magalhães, natural de Azeitão.

<sup>6</sup> Exemplo de Estêvão Lopes Morago, natural de Vallecas, nos arredores de Madrid.

<sup>7</sup> Cardoso imprimiu três livros de missas (um em 1625 e dois em 1636), um livro de *Magnificat* (em 1613) e um livro de motetes (em 1648).

<sup>8</sup> Magalhães imprimiu um livro de missas e um e *Magnificat* (ambos em 1636).

portugueses, com a particularidade de ter ocorrido entre 1602 e 1636, correspondendo ao período do domínio filipino de Portugal.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> NERY, Rui V. & Paulo F. de CASTRO, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa: Europália '91/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 52-58.

## 1. A TÉCNICA DE PARÓDIA

### 1.1 ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

A técnica de paródia está geralmente associada à composição de missas a partir da segunda metade do século XVI. O termo paródia é utilizado para designar uma técnica de composição (de missa, motete, *Magnificat*, etc.) envolvendo o uso de material musical pré-existente.<sup>10</sup>

Apesar da técnica de paródia ter sido relativamente importante durante todo o século XVI, a primeira menção ao termo, tal como hoje é conhecido, aparece apenas em 1587 no frontispício de uma missa<sup>11</sup> de Jakob Paix.<sup>12</sup> O termo aparece novamente em 1603 no título de um motete de Sethus Calvisius e ainda em 1611, iniciando o título de um tratado sobre música<sup>13</sup> de Georg Quitschreiber. Os termos que mais frequentemente identificam estas missas são “ad imitationem”, “super...” ou, simplesmente, a indicação do nome do modelo.<sup>14</sup>

A técnica de utilização de mais de uma voz a partir de um modelo aparece já claramente identificada no século XIV, sendo exemplo disso o *Gloria Rosetta* de Antonio Zachara da Teramo. Este compositor serve-se da sua *ballata Rosetta che non canci* como modelo para o *Gloria*, utilizando blocos inteiros de harmonia, aproximando esta rubrica mais da técnica *contrafactum* do que propriamente da técnica de paródia utilizada no século XVI.<sup>15</sup> Robert Falck<sup>16</sup> junta paródia e *contrafactum* apenas distinguindo o uso destes dois termos quanto ao período histórico em que as obras foram escritas. Assim, segundo Falck, quando uma obra anterior a 1500 se baseia numa melodia ou composição polifónica, está-se na presença de *contrafactum*; quando se trata de uma obra posterior a 1500, será uma paródia. Contudo, o próprio autor discorda desta divisão, clarificando que um termo não substitui o outro e que ambos são utilizados

---

<sup>10</sup> TILMOUTH, Michael & Richard SHERR, “Parody (i)”, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2013-06-03)

<sup>11</sup> *Missa Parodia mottetae Domine da nobis auxilium Thomae Crequillonis* (Lauigen, 1587).

<sup>12</sup> TILMOUTH, Michael & Richard SHERR, *op. cit.*

<sup>13</sup> *De Parodia, tractatus musicalis, musicae studiosis propositus* (Jena, 1611).

<sup>14</sup> Tal é o que sucede com as três missas presentes neste estudo que estão identificadas, tanto no índice como ao longo do livro, como *Sancta Maria*, *Dicebat Iesus* e *Elisabeth Zachariae*.

<sup>15</sup> TILMOUTH, Michael & Richard SHERR, *op. cit.*

<sup>16</sup> FALCK, Robert, “Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification”, *The Musical Quarterly*, 65, 1, 1979, pp. 1-2.

antes e após 1500. A diferenciação entre *contrafactum* e paródia é que geralmente na primeira existe um empréstimo total da composição, com a alteração do texto, enquanto que na segunda apenas uma porção da composição ou motivos isolados são emprestados para uma nova composição musical. A divisão cronológica destes dois termos torna-se assim pouco sólida, uma vez que ambos os processos coexistem antes e depois de 1500.<sup>17</sup>

Nas últimas décadas do século XV e primeiras décadas do século XVI, a ideia de paródia, como é conhecida no final do século XVI e XVII, ganha forma e consolida-se nas missas de compositores como Josquin des Prés, Antoine de Févin e Antoine Divitis. Em alguns casos o uso de uma ou mais vozes provenientes de um determinado modelo é intercalado com um *cantus firmus*.<sup>18</sup> Alguns exemplos da utilização conjunta destas duas técnicas na missa, podem ser observados em obras de Jacob Obrecht,<sup>19</sup> onde são utilizadas algumas partes dos modelos após as secções baseadas no *cantus firmus*.<sup>20</sup> Noutros casos a técnica de paródia aparece claramente explícita na utilização do material motivico do modelo na missa, como é o caso das missas de Antoine Divitis. Nestas obras, as cinco rubricas começam pela citação do início do modelo utilizado; o Christe utiliza material motivico de outros locais do modelo; o segundo Kyrie e Agnus Dei utilizam motivos de invenção livre e nos finais de algumas rubricas é utilizada a harmonia completa do final do modelo, princípios estes que serão resumidos por Pietro Cerone no início do século XVII.<sup>21</sup> Nesta altura começa a haver gradualmente uma tendência para a utilização do motete como modelo, junto com as formas profanas da *chanson* e do madrigal. Relativamente às missas-paródia de Josquin des Prés, René Laenerts<sup>22</sup> refere que estas se centram no elemento melódico, fazendo pouco uso das consonâncias e ligação entre os motivos. Esta atitude em relação ao modelo encontra-se mais perto da técnica de *cantus firmus* que da técnica de paródia propriamente dita.

A crescente importância dos modelos sacros começa a verificar-se nos compositores de meados e, sobretudo, da segunda metade do século XVI, coincidindo

---

<sup>17</sup> FALCK, Robert, *op. cit.*, p. 21.

<sup>18</sup> BROWN, Howard Mayer, “Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance”, *Journal of the American Musicological Society*, XXXV, 1982, p. 46.

<sup>19</sup> Em particular as missas *Fortuna desperata* e *Rosa playsante*, que têm como modelo as *chansons* com o respectivo nome.

<sup>20</sup> TILMOUTH, Michael & Richard SHERR, *op. cit.*

<sup>21</sup> CANGUILHEM, Philippe, “Aux origines de la messe parodie: le cas d’Antoine Divitis”, *Revue de Musicologie*, 82, 2, 1996, pp. 309-311.

<sup>22</sup> LAENERTS, René, “The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands”, *The Musical Quarterly*, 36, 3, 1950, p. 415-416.

com o movimento contra-reformista operado a partir do Concílio de Trento. Compositores como Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, Giovanni Pierluigi da Palestrina, e os peninsulares Cristóbal de Morales, e mais tarde, Francisco Guerrero e Tomás Luís de Victoria contam-se entre aqueles que dão grande destaque à missa-paródia na sua produção musical. Na segunda metade do século XVI, a técnica de paródia encaminha-se para uma verticalidade. Aqui o tema principal retirado do modelo aparece menos vezes que as restantes consonâncias. O modelo é identificado não só através de secções de homofonia, mas também através de alterações no contraponto e na harmonia, com citações da harmonia completa a aparecerem em locais inesperados de cada rubrica.<sup>23</sup>

Os compositores ibéricos dão especial destaque à utilização da técnica de paródia na composição, baseando uma grande percentagem destas missas em modelos sacros (motetes). Das vinte e duas missas que se conhecem de Cristóbal de Morales, sete são missas-paródia que utilizam como modelos outros tantos motetes. Também uma grande percentagem de missas de outros compositores espanhóis como Francisco Guerrero, Juan Esquivel, Sebastián de Vivanco, Tomás Luis de Victoria ou Alonso Lobo aparecem impressas ou em manuscritos, na sua maioria sobre modelos sacros de compositores espanhóis ou flamengos da geração anterior.

Em Portugal a técnica de paródia foi também utilizada em larga escala pelos compositores. Para além de Duarte Lobo, cujos dois livros de missas impressos contêm dez missas-paródia, também Manuel Cardoso e Filipe Magalhães possuem missas utilizando a técnica de paródia.<sup>24</sup> Pelos títulos de uma grande percentagem de missas que constam no primeiro volume do catálogo da biblioteca musical de D. João IV<sup>25</sup> percebe-se que estas missas seriam missas-paródia, sobretudo sobre modelos sacros (apesar de existir uma quantidade relativamente grande sobre modelos profanos), na sua grande maioria para mais de quatro vozes.

---

<sup>23</sup> LAENERTS, René, *op. cit.*, p. 420.

<sup>24</sup> Sobre as missas-paródia de Manuel Cardoso, veja-se ALVARENGA, João P. d', "Towards an Understanding of Post-Tridentine Portuguese Polyphony, with Special Reference to the Motets of Manuel Cardoso (Including na Analysis of *Non mortui* and *Sitivit anima mea*), *Escola de Música da Sé de Évora*, Évora: Casa do Sul, 2005, pp. 143-202. Sobre as missas-paródia de Filipe Magalhães, veja-se REES, Owen, "Some Observations on Parody Masses by Magalhães, Cardoso and Garro", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, 1997-98, pp. 7-24 e "Parody and Patriotism: A Sebastianist Reading of the Masses of Filipe de Magalhães", *"Un gentile et subtile ingeino": Studies in Renaissance Music in Honor of Bonnie Blackburn*, Turnhout: Brepols Publishers, 2009, pp. 391-400

<sup>25</sup> VASCONCELOS, Joaquim de (ed.), *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muito Alto, e Poderoso Rey Dom João o IV. Nosso Senhor*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.



## 1.2 ASPECTOS FORMAIS E TEÓRICOS: O ESTADO DA ARTE

A partir da segunda metade do século XVI, com o desenvolvimento da aplicação da técnica de paródia na composição de missas, é possível identificar os principais parâmetros composicionais e a diversidade da sua utilização pelos compositores. Em algumas situações, uma atitude comum para com estes parâmetros permite a identificação de estilos gerais, geralmente relacionados geograficamente com os centros de produção musical. Os parâmetros principais utilizados nesta técnica, que serão descritos seguidamente são: a imitação, a emulação, a competição e a homenagem estando relacionados entre si. A imitação constitui-se como uma ideia central, uma parâmetro principal ao qual podem ou não estar associados os restantes parâmetros acima mencionados. A paródia envolve ainda parâmetros técnicos composicionais que estão relacionados com os seguintes aspectos: as vozes e combinação de claves; o material motívico; o ritmo; a harmonia e progressão harmónica e a textura. Estes aspectos são elementos fundamentais na caracterização de uma obra, pois são eles que distinguem a técnica de paródia de, por exemplo, a técnica de *cantus firmus*.

A relação da imitação e o processo de paródia foi primeiramente referida por Lewis Lockwood,<sup>26</sup> colocando em discussão a ideia de *imitatio*. Lockwood preocupou-se com a história da utilização do termo paródia e da sua aplicação quanto à manipulação de material musical proveniente de um modelo polifónico, identificando por sua vez outros termos contemporâneos para denominar essa manipulação. Segundo Lockwood, o último destes termos a aparecer cronologicamente foi *Missa ad imitationem moduli* (com as variantes *cantionis* ou *motetae*)<sup>27</sup> seguido do título do modelo. Este termo reveste-se de importância por ser a primeira associação do termo imitação ao processo de utilização e manipulação de material musical proveniente de um modelo polifónico, levantando assim a hipótese de que os compositores do século XVI reconheceriam neste processo uma relação com as transformações que estavam a ocorrer na literatura contemporânea.<sup>28</sup> Contudo, não existe um desenvolvimento nem uma resposta a esta hipótese por parte de Lockwood. Este restringiu o uso da imitação a

<sup>26</sup> LOCKWOOD, Lewis, "On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music", *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese*, New York: W.W. & Norton, 1966, p. 560.

<sup>27</sup> Lockwood localiza a utilização deste termo em França (c. 1552) e na Alemanha (1560s), não fazendo qualquer referência à sua utilização em Itália.

<sup>28</sup> Cf. FALCK, Robert, *op. cit.*, pp. 3-4.

obras de maiores dimensões (sobretudo o género missa) onde existe uma matriz polifónica com ligação a um modelo, como ocorre durante o século XVI, situando esta prática nas obras de compositores contemporâneos de Josquin des Prés.

Howard Mayer Brown<sup>29</sup> desenvolve a ideia de Lockwood referente ao papel da imitação no processo de paródia. Brown utiliza o termo imitação para identificar o processo de composição com base em material polifónico pré-existente praticado desde o final do século XIV, como também as *chansons* do século XV que começam da mesma forma que o seu modelo, desenvolvendo-se de forma diferente. Para este autor, a composição de uma obra estruturalmente dependente de um modelo prévio com a manipulação dos seus motivos e texturas está directamente relacionada com o conceito de imitação presente na retórica medieval e renascentista, que ocupou um lugar central na discussão dentro dos círculos intelectuais, especialmente os humanistas, durante os séculos XV e XVI.<sup>30</sup> A ideia de *imitatio* aplicada musicalmente teria derivado assim dos tratados de retórica tendo guiado os compositores a construírem um estilo próprio tal como aconteceu com os escritores, explicando a continuidade histórica entre as missas do final do século XIV, as *chansons* do século XV baseadas em modelos prévios e, eventualmente, as missas-paródia do final do século XV e século XVI.

Enquanto Brown distingue as obras que possuem uma estrutura baseada num *cantus firmus* das que são derivadas de um modelo polifónico pré-existente (sem recurso à técnica do *cantus firmus*), considerando apenas estas últimas como paródia, J. Peter Burkholder vai mais além relativamente ao que constitui imitação. Burkholder<sup>31</sup> inclui todas as obras cujo início esteja baseado num modelo polifónico pré-existente, independentemente de nelas ser ou não utilizada a técnica de *cantus firmus*. Não existe qualquer diferença conceptual entre as missas baseadas num modelo polifónico daquelas baseadas num *cantus firmus*. Enquanto estas diferem no método, ambas constituem um exemplo de *imitatio* uma vez que uma obra polifónica constitui-se como um todo, servindo de modelo para a elaboração de uma missa. Burkholder relaciona a imitação com a retórica, justificando que a ideia de utilizar todas as vozes de um modelo numa nova obra (que se encontra já consolidada na segunda metade do século XV) parece basear-se na importância dada à imitação de uma composição polifónica já

---

<sup>29</sup> BROWN, Howard Mayer, *op. cit.*, p.

<sup>30</sup> BROWN, Howard Mayer, *op. cit.*, p. 35.

<sup>31</sup> BURKHOLDER, J. Peter, "Johannes Martini and the Imitation Mass in the Late Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society*, 38, 3, 1985, p. 475.

existente, aplicando as teorias de imitação presentes na retórica renascentista ao artifício do compositor.

Leeman Perkins<sup>32</sup> associa a composição sobre um modelo à retórica, considerando a composição de missas nos séculos XV e XVI como sendo inspirada no conceito retórico de *imitatio* ou *emulatio*. Contudo, afasta-se de Brown e Burkholder relativamente às obras que contêm imitação do ponto de vista musical. Para Perkins a dicotomia entre a missa de *cantus firmus* e a missa-paródia é praticamente inexistente, uma vez que ambos os estilos provêm da aplicação das mesmas noções de imitação ao processo composicional em uso na época. Em termos retóricos, a imitação envolvia não só a utilização e transformação do material proveniente do modelo como também a emulação do estilo. A flexibilidade deste conceito permitiu ao compositor escolher os elementos que mais lhe interessavam – quer fossem melódicos, rítmicos ou contrapontísticos – junto com uma linguagem musical específica.

Tanto Brown como Burkholder e Perkins concordam que a paródia é um processo que é imitação e a imitação musical deriva do estudo retórico. Para muitos teóricos do Renascimento, *imitatio* é geralmente associada à imitação melódica,<sup>33</sup> sendo em alguns casos também associada à imitação da natureza.<sup>34</sup>

Algumas das ideias apresentadas por estes autores são postos em causa por Rob C. Wegman,<sup>35</sup> especialmente no referente à imitação. Wegman considera que a imitação, quando aplicada à música, é um processo de aprendizagem da composição através do estudo e imitação das obras de compositores consagrados. Concorda que a natureza predominantemente pedagógica da imitação está em concordância com o seu significado retórico mas exclui as ideias de competição, emulação e homenagem. Relativamente aos processos excluídos, argumenta que apesar do conceito pedagógico da *imitatio* ter ganho bastante importância nos círculos literários durante o Renascimento, este aconteceu apenas num espírito humanista de imitação dos modelos literários clássicos, considerando que a transposição desta ideia para a música apenas tem correspondente nas tentativas de imitação monódica da música grega realizada em

---

<sup>32</sup> PERKINS, Leeman, “The L’Homme Armé Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison”, *Journal of Musicology*, III, 1984, p. 388.

<sup>33</sup> HAAR, James, “Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation”, *Journal of the American Musicological Society*, 24, 2, 1971, pp. 229-230.

<sup>34</sup> CUSICK, Suzanne C., “Imitation”, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2013-06-03).

<sup>35</sup> WEGMAN, Rob C., “Another ‘Imitation’ of Busnoys’s ‘Missa L’Homme armé’ – And Some Observations on ‘Imitatio’ in Renaissance Music”, *Journal of the Royal Musical Association*, 114, 2, 1989, pp. 189-202.

Florença no final do século XVI. Wegman propõe como definição de *imitatio* a aprendizagem da composição através do estudo e imitação de obras dos mestres consagrados.<sup>36</sup>

As ideias veiculadas por Rob C. Wegman são desenvolvidas por Honey Meconi<sup>37</sup> em cinco pontos principais referentes à imitação. O primeiro ponto incide sobre a imitação na literatura do Renascimento e a utilização modelos clássicos. Apesar da música não possuir modelos semelhantes, os compositores criaram um grupo de compositores precedentes, que serviram de modelos, apesar deste grupo variar bastante e não serem usados com regularidade. No segundo ponto Meconi desenvolve o problema colocado por Wegman quanto aos modelos utilizados no processo de paródia. A frequente escolha por parte dos compositores de composições próprias como modelos para as missas, coloca em causa a relação com a literatura, uma vez que é um processo raro nesta última, negando a ideia da imitação retórica, uma vez que os compositores não utilizam um modelo consagrado mas sim algo criado por eles próprios. O terceiro ponto refere-se à utilização do modelo. Na literatura, esta utilização ocorre normalmente dentro de um género, enquanto na música – tendo a missa como género mais importante – existe uma utilização de vários géneros sendo a *chanson* o mais comum no século XV e o motete no século XVI. No quarto ponto é referida a importância da imitação na literatura e na música. Enquanto a imitação é o processo mais importante na literatura do Renascimento, na música é apenas um de vários processos não ocupando um lugar central como técnica de composição. Um dos objectivos da imitação na literatura do Renascimento era o de restaurar o latim puro, pelo que existe um processo de moldagem não numa obra específica mas sim no estilo ou num autor em particular. Na música não existiu essa intenção, sendo que o processo de moldagem musical centra-se não em autores em particular mas sim em obras específicas.

Veronica Franke<sup>38</sup> traça um perfil para a missa-paródia na segunda metade do século XVI, propondo como período de florescimento desta técnica os anos de 1560 a 1600, que correspondem ao início e consolidação do movimento contra-reformista. O processo de paródia presente na missa do final do século XVI tem passado despercebido porque foi dada demasiada importância à imitação contrapontística como processo

---

<sup>36</sup> WEGMAN, Rob C., *op. cit.*, p. 198.

<sup>37</sup> MECONI, Honey, “Does Imitatio Exist?”, *The Journal of Musicology*, 12, 2, 1994, pp. 158-165.

<sup>38</sup> FRANKE, Veronica, “Borrowing Procedures in Late 16th-Century Imitation Masses and their Implications for Our View of “Parody” or “Imitatio””, *Studien zur Musikwissenschaft*, 46, 1998, pp. 7-33.

estrutural na composição. Para Franke, a mudança de atitude perante a organização textual ao longo do século XVI teve um impacto significativo no processo de paródia, que pode ser observado nos processos de recomposição presentes nas missas de Palestrina e dos seus contemporâneos. A ideia de um modelo clássico de paródia formada por Lockwood, Brown, Burkholder e Perkins é revista por Franke, argumentando que a imitação contrapontística, apesar de importante, é apenas mais uma técnica, existindo mais técnicas no processo de paródia para além da imitação. Na missa-paródia da segunda metade do século XVI ocorre uma transformação relativamente à sonoridade, contrariamente à missa do início do século que utiliza o material motivico como blocos, utilizados com uma orientação contrapontística ou colocados literalmente na nova composição.

Franke resume em quatro pontos<sup>39</sup> o processo de utilização e transformação presente nas missas da segunda metade do século XVI. No primeiro ponto refere que o processo de recomposição tende a ser menos abrangente relativamente à missa do início do século XVI, uma vez que o material motivico utilizado na missa não está tão próximo do modelo, sendo desenvolvido livremente. O segundo ponto refere a ordem com que são utilizados os motivos provenientes do modelo. Enquanto na missa do início do século XVI os motivos, provenientes de todas as vozes, são utilizados consecutivamente ou em simultâneo, na missa da segunda metade do século não existe uma preocupação na utilização do material motivico segundo a ordem com que aparece no modelo. Nas vozes exteriores do modelo, em especial o *bassus* (ou a voz com a sonoridade mais grave), ocorre uma utilização mais extensa e literal de material motivico proveniente do modelo, com as vozes interiores limitadas a motivos do modelo ou material motivico manipulado de forma a manter a base harmónica do mesmo. No quarto ponto refere que os processos de recomposição na missa estão menos dependentes da perícia contrapontística relativamente à remodelação das sonoridades. Existe uma preocupação por parte dos compositores no referente à orquestração vocal, à criação de contrastes tonais e exploração de variantes na estrutura intervalar vertical. Estes métodos de derivação polifónica podem ser encontrados nas últimas missas-paródia de Palestrina, Lasso e algumas de Victoria, onde existe uma tendência para utilizar e retrabalhar o material motivico proveniente do modelo da voz mais grave para

---

<sup>39</sup> FRANKE, Veronica, *op. cit.*, pp. 10-11.

a mais aguda, antecipando o processo onde os elementos musicais verticais prevalecem sobre os horizontais.

As ideias de emulação, competição e homenagem encontram-se geralmente associadas a uma relação simbólica extramusical. Contudo, Rob C. Wegman afirma que nem sempre se pode estabelecer esta relação, uma vez que na música do Renascimento abundam utilizações de material musical prévio de várias formas e contextos, estendendo-se desde missas com mais que um *cantus firmus*, impregnados de conteúdo simbólico, até missas despretensiosamente escritas sobre *chansons* populares da época como *De tous biens plaine* ou *Fors seulement*.<sup>40</sup>

Sobre o processo de emulação Howard Mayer Brown afirma (referindo como exemplo uma *chanson* presente no Cancioneiro de Uppsala)<sup>41</sup> que o material motivico proveniente do modelo não é apenas utilizado integralmente ou adornado com novo contraponto na nova composição. Este material motivico é transformado e rearranjado dando origem a novas frases musicais ou então é apenas utilizada a estrutura formal do modelo, constituído uma recomposição do mesmo. Brown divide a emulação em duas categorias, com base no repertório da *chanson* do século XV. Na primeira categoria, a nova composição está estruturalmente dependente do modelo, existindo em ambas a mesma estrutura de frase assim como um percurso cadencial idêntico ou semelhante. Também o texto é idêntico ou muito aproximado ao do modelo assim como o material melódico utilizado. Na segunda categoria o compositor retrabalhou de forma livre o material melódico proveniente do modelo, nem sempre mantendo uma referência clara à estrutura do mesmo.

À ideia de homenagem, quando aplicada à missa, está geralmente subjacente à técnica de *cantus firmus*, não sendo tão imediatamente associada à técnica de paródia. Esta ideia encontra-se também frequentemente diluída nos processos de imitação e emulação. Um exemplo disso é a *Missa Philipina* de Manuel Cardoso,<sup>42</sup> baseada num *cantus firmus* com o texto “Philipus Quartus”, uma clara homenagem da parte de Cardoso Filipe III de Portugal, último monarca espanhol precedente à Restauração de 1640. A missa pode ser ao mesmo tempo encarada como competição com o compositor Mateo Romero que, segundo Cardoso, lhe colocou o desafio de escrever uma missa

---

<sup>40</sup> WEGMAN, Rob C., *op. cit.*, p.199.

<sup>41</sup> BROWN, Howard Mayer, *op. cit.*, p. 15.

<sup>42</sup> Trata-se da última missa presente no *Missae de Beata Virgine Maria... Liber Tertius*, impresso em Lisboa por Lourenço Craesbeeck em 1636.

sobre o motivo proposto por ele próprio.<sup>43</sup> A competição pode também constituir-se como um desafio entre dois ou mais compositores, tomando como modelo determinada composição polifônica, no sentido de se superarem uns aos outros relativamente à complexidade da composição. A ideia de homenagem pode ser ainda o resultado de uma relação discípulo-mestre, em que o primeiro presta reverência ao segundo através da imitação. Um exemplo desta atitude é a *Missa Sancta et Immaculata* de Francisco Guerrero, uma missa-paródia que utiliza como modelo o motete com o mesmo nome de Cristóbal de Morales. Através da utilização de grande quantidade de material motivico proveniente do motete de Morales, Guerrero presta homenagem ao seu antigo mestre estabelecendo-se como seguidor da sua tradição.<sup>44</sup>

Ao escreverem uma missa utilizando a técnica de paródia, regra geral, os compositores mantêm não só o modo em que se encontra o modelo, mas também as vozes (e claves), que raramente são subtraídas, adicionadas ou alteradas relativamente ao seu número. No caso de Morales, Guerrero ou Lobo, existe uma grande proximidade entre as suas missas e os respectivos modelos. Nas missas do final do século XVI, a manipulação e transformação do material motivico sofre algumas alterações, quando comparadas com as missas do início do século. Nestas últimas missas os motivos são claramente audíveis, encontrando-se bem definidos e distribuídos equitativamente por todas vozes. No caso das missas do final do século, os motivos perdem a rigidez da forma, existindo uma maior flexibilidade e liberdade nas linhas melódicas. Regra geral, o material motivico mantém o mesmo ritmo existente no modelo. Contudo, existem alterações quando a prosódia do texto assim o exige, como acontece regularmente no Gloria e no Credo, em que uma grande percentagem de texto torna o ritmo praticamente silábico.

A textura homofónica assume uma grande importância nas missas-paródia a partir da segunda metade do século XVI, possuindo o mesmo grau de importância que o contraponto imitativo. Enquanto as missas do início do século têm como estrutura principal a elaboração contrapontística, as missas do final do século XVI são resultado de uma crescente preocupação no respeitante a uma maior exploração da sonoridade

---

<sup>43</sup> ALEGRIA, José A., *Frei Manuel Cardoso (1566-1650): Liber Tertius Missarum*, Portugaliae Musica XXII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. V-VII.

<sup>44</sup> STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961, pp. 195-198.

vertical.<sup>45</sup> As passagens homofónicas, para além de criarem momentos de descanso entre passagens predominantemente contrapontísticas, também têm como função enfatizar determinada passagem do texto. Nas missas do final do século XVI existe uma tendência cada vez maior na introdução da homofonia, não só com a intenção de realçar e tornar o texto claro, mas também com um propósito musical e estrutural. A crescente introdução de passagens homofónicas permitirá também a exploração do potencial expressivo da harmonia, podendo ser observado não só na progressão da harmonia mas também no agrupamento e disposição vertical das vozes.

#### 1.4 O PRESENTE ESTUDO

Este estudo centra-se na transcrição e edição das missas *Sancta Maria, Dicebat Iesus* e *Elisabeth Zachariae*, com base na fonte conservada no Arquivo Capítular da Sé de Angra,<sup>46</sup> junto com os respectivos modelos. Com base nos parâmetros atrás mencionados relativamente à técnica de paródia, é realizada uma análise partindo da identificação dos modelos de forma a construir um percurso de tradição da técnica de paródia em Duarte Lobo. Com base numa comparação das missas e respectivos modelos, propõe este estudo traçar uma imagem do seu processo de construção e, em particular, da recomposição feita por Duarte Lobo dos motetes de Francisco Guerrero, identificando os níveis de transformação ocorridos entre os modelos e as missas assim como o grau de complexificação e moldagem do material motivico. Os resultados da análise comparativa são ainda confrontados com a tratadística da época, nomeadamente o tratado de Pietro Cerone *El Melopeo y Maestro*.

A base de comparação teórica constitui-se quase unicamente pela obra de Cerone, publicada em 1613. O motivo desta escolha prende-se não só com a proximidade cronológica e geográfica de Lobo com Cerone, mas também com o facto de no Livro XII, este teórico ter uma abordagem prática à composição de missas utilizando a técnica de paródia. Nascido em Bérgamo em 1566, Cerone desenvolveu uma actividade musical na Capela Real de Madrid durante a última década do século XVI, regressando mais tarde a Nápoles, na altura sob o domínio espanhol, sob a égide de Filipe II e, mais tarde, Filipe III.

---

<sup>45</sup> FRANKE, Veronica, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>46</sup> O impresso do *Liber Missarum* conservado no Arquivo Capítular da Sé de Angra possui a cota P-AHc IM 004.



Nos vinte e dois volumes de *El Melopeo y Maestro* Cerone reproduz, reordena e expande material musical, filosófico, teológico e histórico de tratados anteriores, tornando-o num paradigma do academismo humanista da época, resumindo assim uma prática comum que se desenvolveu durante o século XVI. Através da citação de teóricos quinhentistas como Gioseffo Zarlino e Nicola Vicentino, englobando também teóricos peninsulares como Juan Bermudo, constitui-se assim como uma fonte teórica importante.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> TOWNE, Gary, “The Good Maestro: Pietro Cerone on the Pedagogical Relationship”, *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 347-385.

## 2. DUARTE LOBO

### 2.1 PERCURSO BIOGRÁFICO

A ideia levantada por Manuel Joaquim<sup>48</sup> de que Duarte Lobo teria nascido em Alcáçovas, foi definitivamente afastada, primeiro por José Augusto Alegria<sup>49</sup> e mais tarde por Armindo Borges.<sup>50</sup> Ambos os autores referem como argumento fundamental o facto de Lobo ser identificado nas suas obras impressas (que também é referido no *Liber Missarum*) como *civis olisiponensis*. Este termo identifica-o como tendo nascido na cidade de Lisboa, tal como por exemplo acontece com Manuel Cardoso, que aparece nos seus livros impressos com a denominação de “lusitano de Fronteira”, referindo que, para além de português, também era natural da vila alentejana de Fronteira. Quanto à data do seu nascimento, Alegria situa-a entre 1565 e 1567, baseando-se no cálculo da idade regulamentar (entre os 8 e os 10 anos) de entrada no Colégio dos Moços do Coro.<sup>51</sup> Borges aponta as mesmas datas que Alegria relativamente ao nascimento de Lobo, alargando-as de 1564 a 1569. Utiliza os mesmos argumentos que Alegria, contudo revendo-os através de um reforço documental.<sup>52</sup>

Segundo os cálculos destes dois autores, Duarte Lobo terá entrado para o Colégio dos Moços de Coro anexo à Sé de Évora nunca antes de 1575. A razão para essa data é explicada por ambos partindo da carta, datada de 11 de Março de 1610, de Tomé Álvares a Baltazar Moreto.<sup>53</sup> Nesse documento, Tomé Álvares identifica Duarte Lobo como tendo sido aluno de Manuel Mendes. Uma vez que este último veio para Évora no ano de 1575, na função de mestre da capela do Cardeal D. Henrique e com base na idade para admissão no Colégio dos Moços do Coro, supõe-se que Lobo terá entrado nessa instituição entre 1575 e 1579. O próprio afirma em 1639, na dedicatória

---

<sup>48</sup> JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Casa de Bragança, 1953, pp. 58-59. A ideia de Alcáçovas como local de nascimento aparece repetida em MONTE, Gil do, *P.<sup>e</sup> Duarte Lobo (Da sua vida e obra) 1575-1975*, Évora, Dicionário de História da Arte, Amadores e Técnicos radicados em Évora, 1976.

<sup>49</sup> ALEGRIA, José A., *Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães Francisco Martins*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 12.

<sup>50</sup> BORGES, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben un Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg, Gustav Bosse, 1986, p. 9-10.

<sup>51</sup> ALEGRIA, José A., *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>52</sup> BORGES, Armindo, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>53</sup> Esta carta aparece transcrita integralmente em BORGES, Armindo, *op. cit.*, pp. 12-14.

do segundo livro de missas, tudo dever ao Cardeal D. Henrique no respeitante à sua educação sem, contudo, referir quaisquer datas.<sup>54</sup>

A primeira referência à actividade de Duarte Lobo em Lisboa surge em 1594, num parecer que dá a 20 de Julho desse ano sobre o *Liber Passionarum* de Frei Estêvão de Cristo. No documento, Lobo é identificado como mestre de capela da Sé de Lisboa. Alegria, no respeitante ao cargo que Lobo ocupou como reitor do Seminário de São Bartolomeu, apenas menciona a escassez de fontes sem mencionar mais dados documentais que possam determinar com mais precisão quando começou a ocupar este cargo. Contudo, relativamente ao cargo de mestre de capela na Sé, faz menção ao parecer sobre o *Liber Passionarum* e outras duas referências. Relativamente à primeira, menciona a entrada sobre Duarte Lobo na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, expondo as inconsistências deste autor quanto ao período em que Lobo ocupou o posto de mestre de capela na catedral lisboeta. Refere também a dedicatória da *Arte de Musica* de António Fernandes (antigo aluno de Lobo) calculando, a partir das datas apontadas por este autor, que Lobo ocupara o posto de mestre de capela desde pelo menos 1595.<sup>55</sup>

Relativamente à actividade de Lobo em Lisboa, Borges,<sup>56</sup> construiu uma possível cronologia da actividade deste compositor, baseando-se maioritariamente na documentação existente sobre a actividade das instituições onde Lobo exerceu funções. Segundo este autor, Lobo terá prosseguido os estudos em Filosofia, entre 1582 e 1587, em Évora ou Lisboa e Teologia, entre 1586 e 1591. Aparece como mestre de capela na Sé de Lisboa por volta do ano de 1591, ano da morte do mestre de capela da Sé Baltazar Garcia, tendo ocupado esse cargo, junto com o do ensino da música, presumivelmente até 1646.

Durante as funções na Sé de Lisboa, Duarte Lobo distinguiu-se também no ensino da música nesta catedral. Teve por discípulos vários compositores e teóricos que fizeram carreira durante a segunda metade do século XVII, ocupando cargos como mestres de capela, cantores, organistas e teóricos em igrejas não só em Portugal como no estrangeiro. Entre estes contam-se o teórico António Fernandes, que fez imprimir em 1626 um tratado intitulado *Arte de Musica*, dedicado a Duarte Lobo; João Álvares Frouvo, capelão e bibliotecário do Rei D. João IV, Gonçalo Mendes Saldanha, Frei João

---

<sup>54</sup> ALEGRIA, José A., *op. cit.*, p. 14.

<sup>55</sup> ALEGRIA, José A., *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>56</sup> BORGES, Armindo, *op. cit.*, pp. 39-71, 92.

Fogaça, Manuel Machado, Frei António de Jesus e Frei Fernando de Almeida.<sup>57</sup> Duarte Lobo morreu em Lisboa, a 24 de Setembro de 1646, de acordo com o assento no terceiro livro de óbitos (1644-1674) da Sé de Lisboa.

## 2.2 A OBRA MUSICAL

Lobo publicou quatro livros na Oficina Plantiniana de Antuérpia e dois livros de cantochão na Casa Craesbeeck em Lisboa. A primeira publicação, impressa por João Moreto na Oficina Plantiniana, em Antuérpia no ano de 1602, tem por título *Opuscula: Natalitiae Noctis Responsoria... Missa Eiusdem Noctis... Beatae Mariae Virginis Antiphonae... Eiusdem Virginis Salve*. A obra, composta de livros de partes, contém duas coleções de responsórios para o Natal, a quatro e oito vozes (dois coros) respectivamente, uma missa policoral também para o Natal, e quatro antífonas marianas policorais: *Alma redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* e *Salve Regina*. Em 1605, publicou um livro de *Magnificat* nos oito tons (com uma versão para os versos ímpares e pares do hino em cada tom), sendo impressor João Moreto na Oficina Plantiniana em Antuérpia. O primeiro livro de missas, onde se encontram as três missas presentes neste estudo, foi impresso por Baltazar Moreto na Oficina Plantiniana, em Antuérpia em 1621. Este livro contém duas antífonas para a Aspersão, oito missas para quatro, cinco, seis e oito vozes e dois motetes para o *officium defunctorum*. O quarto e último volume a ser impresso em Antuérpia foi o segundo livro de missas em 1639, impresso por Baltazar Moreto também na Oficina Plantiniana. Este Livro contém, para além das duas antífonas para a Aspersão, sete missas para quatro, cinco e seis vozes respectivamente.

Para além destas obras ainda editou dois volumes de cantochão. O primeiro, impresso em Lisboa por Pedro Craesbeeck em 1603, tem por título *Ordo Amplissimus Precationum Caeremoniarumque Funebrium* que, tal como título indica, compreende as orações e cerimónias para o ofício de defuntos segundo o rito da Cúria Romana, para uso da Confraria da Caridade dessa cidade. Em 1607 é também impresso por Pedro Craesbeeck em Lisboa o segundo livro de cantochão editado por Lobo – o *Liber*

---

<sup>57</sup> É dada uma descrição destes e outros compositores que tiveram como mestre Duarte Lobo em BORGES, Armindo, *op. cit.*, pp. 75-91.

*Processionum et Stationum Ecclesiae Olysiponensis* – contendo as antífonas que eram cantadas nas procissões e estações celebradas pela igreja lisboeta.

De Lobo subsiste ainda em manuscrito o hino *Gloria, laus, et honor*, conservado na Biblioteca Pública de Évora.<sup>58</sup> No catálogo da biblioteca musical de D. João IV encontra-se referência a quatro missas (duas para sete vozes e duas para oito vozes), cujos títulos – *Llamais me villana*, *La bella luce mia*, *Pastor divino*, *Tirsi morir volea* – pressupõem tratarem-se de missas paródia sobre modelos polifônicos profanos (vilancico, ou madrigal). Existe também referência a uma *Missa pro Defunctis*, para seis vozes, que poderá eventualmente ser a mesma que consta no livro de missas de 1639. Seguem-se dez salmos<sup>59</sup> para cinco, sete e oito vozes respectivamente; quatro sequências<sup>60</sup> para a Páscoa, Pentecostes, Corpo de Deus e *pro Defunctis* a quatro e oito vozes. Relativamente à sequência *pro Defunctis*, para quatro vozes, pode-se tratar da mesma existente no segundo livro de missas, que também é para quatro vozes. Existem ainda três lições do ofício de defuntos,<sup>61</sup> para sete, oito e nove vozes, os versos ímpares de um *Magnificat* para oito vozes e dois vilancicos.<sup>62</sup> O catálogo refere ainda a existência de um exemplar do *Opuscula* e do *Liber Missarum* de 1621, assim como uma cópia manuscrita do motete *Audivi vocem de caelo*.

---

<sup>58</sup> O manuscrito possui a cota P-EVp Cód. CLI/1-3.

<sup>59</sup> Dois *Dixit Dominus* do Primeiro Tom para oito vozes, *Beatus vir* do Terceiro Tom para sete vozes, *Confitebor* do Segundo Tom para oito vozes, dois *Laudate pueri* do Terceiro Tom para cinco e oito vozes, *Laudate Dominum* do Oitavo Tom para cinco vozes, *Lauda Jerusalem* do Sexto Tom para oito vozes e um *Laetatus sum* do Oitavo Tom para oito vozes.

<sup>60</sup> *Victimae Paschali laudes* para quatro vozes, *Veni Sanctae Spiritus* para oito vozes, *Lauda Sion Salvatorem* para oito vozes e *Dies irae* para quatro vozes.

<sup>61</sup> *Parce mihi Domine* para sete vozes, *Responde mihi* para sete vozes, *Spiritus meus* para oito vozes e *Quis mihi* para nove vozes.

<sup>62</sup> *De aquella copiosa fuente* para voz solo e *Vai segura sin ojos* para voz solo e coro a cinco vozes.

### 3. O *LIBER MISSARUM* DE 1621

O *Liber Missarum IV. V. VI. et VIII vocibus* de Duarte Lobo foi impresso na Oficina Plantiniana em Antuérpia por Baltazar Moreto no ano de 1621. O livro inicia com a antífona *Asperges me*, para a Aspersão, seguida pela antífona *Vidi aquam* para a mesma ocasião litúrgica mas apenas durante o Tempo Pascal. Na sequência da Liturgia, estas antífonas precedem o Kyrie, com que começa o Ordinário da Missa, dando assim uma imagem de que este é um livro completo.<sup>63</sup> Seguem-se oito missas<sup>64</sup> onde foram utilizadas as técnicas de *cantus firmus* e de paródia. A primeira destas técnicas está presente nas missas *De Beata Virgine* e *Pro Defunctis*, enquanto as restantes seis utilizam a segunda técnica. O índice do livro está organizado conforme a textura das vozes, com quatro missas para quatro vozes, uma para cinco vozes, uma para seis vozes e duas para oito vozes, sendo uma delas policoral.

Após as duas antífonas para a Aspersão, seguem-se duas missas de temática mariana – *De Beata Virgine* e *Sancta Maria* – que aparecem no início do livro como um sinal de reverência e clara homenagem à Virgem Maria. A primeira destas missas baseia-se num *cantus firmus* e a segunda utiliza a técnica de paródia, tomando como modelo o motete *Sancta Maria succurre miseris* de Francisco Guerrero. A missa seguinte (*Dicebat Iesus*) é, tal como a anterior, também uma missa-paródia baseada num motete de Guerrero. O posicionamento destas duas missas logo a seguir à *Missa de Beata Virgine*, parece ser ainda uma atitude de emulação para com Guerrero, remetendo o outro compositor que serve de modelo a duas missas no livro – Giovanni Pierluigi da Palestrina – para um plano secundário ao colocar a primeira missa-paródia sobre o motete *Valde honorandus est* deste compositor como a quarta missa (última das missas para quatro vozes) no índice do *Liber Missarum*. Robert Stevenson<sup>65</sup> afirma que a primeira missa presente nos vários livros impressos por compositores espanhóis é uma prova da estima que estes tinham pelos mestres que os precederam. Stevenson identifica cronologicamente esta tradição de homenagem, começando em Cristóbal de Morales, que abre o livro de missas de 1544 com uma missa-paródia sobre um modelo de Nicolas Gombert, com Guerrero, por sua vez, a usar como modelo um motete de Morales no

<sup>63</sup> Todos os livros de missas, à exceção do terceiro livro de Manuel Cardoso, impressos em Portugal no período de 1608 a 1639 abrem com as antífonas *Asperges me* e *Vidi aquam*.

<sup>64</sup> Vid. Anexo I para a descrição detalhada do conteúdo do *Liber Missarum*.

<sup>65</sup> STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961, p. 290.

livro de 1566. Tanto Tomás Luis de Victoria (em 1576) como Alonso Lobo (em 1602) e Juan Esquivel (em 1608) abrem os respectivos livros com missas que tomam como modelo motetes de Francisco Guerrero.

Segue-se a única missa para cinco vozes – *Elisabeth Zachariae* – que também tem como modelo o motete com o mesmo *incipit* de Francisco Guerrero. Também única é a missa *Veni Domine*, para seis vozes, baseada no motete de Palestrina. Seguem-se a missa policoral *Cantate Domino*, para oito vozes, assim como a *Missa pro Defunctis*, também para oito vozes. Enquanto esta última utiliza o *cantus firmus* da missa de defuntos, no caso da *Missa Cantate Domino*, parece tratar-se de uma missa-paródia ainda não tendo sido identificado o seu modelo.<sup>66</sup> O livro fecha com dois motetes para o ofício de defuntos: *Audivi vocem de caelo*, para seis vozes, e *Pater peccavi* para cinco vozes.

No referente à disposição das missas na sequência do calendário litúrgico, tanto a *Missa de Beata Virgine* como a *Missa Sancta Maria* não estão destinadas a festas específicas da Virgem Maria.<sup>67</sup> A *Missa Dicebat Iesus* tem como modelo o motete com o mesmo *incipit* de Francisco Guerrero, que se destina ao Domingo da Paixão. O motete que serve de modelo à *Missa Valde honorandus est* destina-se à festa de S. João Evangelista, celebrada a 27 de Dezembro, enquanto o modelo da *Missa Elisabeth Zachariae* está destinado para a festa de S. João Baptista, celebrada a 24 de Junho. O modelo da *Missa Veni Domine* destina-se ao Quarto Domingo do Advento e o *incipit* da *Missa Cantate Domino*, apesar de constar no salmo 149, também aparece no *introitus* da missa do Quarto Domingo após a Páscoa, o que, à falta do modelo polifónico, não permite uma clara identificação da ocasião a que se destina. A desorganização relativamente à disposição das missas de acordo com as festas a que se destinam no ano litúrgico confirma a ideia de que a sequência com estas aparecem no *Liber Missarum*,

---

<sup>66</sup> ALVARENGA, João Pedro d', "Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina, a propósito dos motetos de Fr. Manuel Cardoso (com uma análise de *Non mortui* e *Sitivit anima mea*", *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp, 106-152. Versão inglesa revista em Maio de 2005 disponível em: [http://www.academia.edu/1363510/Towards\\_an\\_Understanding\\_of\\_Post-Tridentine\\_Portuguese\\_Polyphony\\_with\\_Special\\_Reference\\_to\\_the\\_Motets\\_of\\_Manuel\\_Cardoso\\_with\\_a\\_n\\_Analysis\\_of\\_Non\\_mortui\\_and\\_Sitivit\\_anima\\_mea\\_](http://www.academia.edu/1363510/Towards_an_Understanding_of_Post-Tridentine_Portuguese_Polyphony_with_Special_Reference_to_the_Motets_of_Manuel_Cardoso_with_a_n_Analysis_of_Non_mortui_and_Sitivit_anima_mea_). Nota 13.

<sup>67</sup> No exemplar do *Liber Missarum* existente na Sé de Angra observa-se, através das marcas no canto inferior dos fólios, que estas duas missas tiveram grande uso no serviço desta catedral. HENRIQUES, Luís, "Polifonia na Sé de Angra: O *Liber Missarum* de Duarte Lobo", "Cadernos de Musicologia", *Glosas*, 9, 2013, p. 33.

foi pensada relativamente ao número de vozes e não às festas a que os modelos se destinam.

A relação entre Duarte Lobo e Francisco Guerrero no que respeita à identificação dos motetes que servem de modelo às missas *Sancta Maria* e *Dicebat Iesus* parece ter sido apenas traçada por Armindo Borges, com a identificação dos respectivos motivos conductores não só nestas duas missas como nas restantes missas que compõem o livro.<sup>68</sup> Robert Stevenson<sup>69</sup> menciona apenas a missa *Elizabeth Zachariae* e Duarte Lobo como um dos compositores das gerações seguintes que homenagearam Francisco Guerrero através da utilização de motetes deste compositor como modelos para missas-paródia. Uma das hipóteses para Stevenson ter identificado apenas esta missa como uma paródia de Guerrero poderá ser a popularidade que algumas obras do *Liber Missarum* tiveram nas sociedades corais inglesas. Este é o caso do motete *Audivi vocem de caelo* e da missa *Elisabeth Zachariae*, que durante o século XIX incorporaram um *corpus* de reportório coral apresentado regularmente em reuniões e concertos promovidos por estas sociedades musicais.<sup>70</sup> No caso de José Augusto Alegria,<sup>71</sup> este autor não menciona qualquer relação de Lobo com Guerrero ou Palestrina (o outro compositor que serve de modelo a duas missas de Lobo) apenas enumerando o conteúdo do *Liber Missarum*, centrando-se sobretudo no perfil biográfico de Lobo.

Dos 200 exemplares do *Liber Missarum* impressos em 1621, Armindo Borges identificou seis, distribuídos pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Nacional, Sé de Lamego, Sé de Évora, Sé de Elvas e Sé de Sevilha respectivamente, assim como cinco manuscritos contendo missas ou motetes presentes no *Liber Missarum* na British Library, Royal College of Music e no Fitzwilliam-Museum de Cambridge e ainda nas Sés de Toledo e Granada. José Augusto Alegria já antes tinha identificado três exemplares<sup>72</sup> Owen Rees, por fim, identifica treze exemplares:<sup>73</sup> três existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, dois na Biblioteca Nacional, um na Sé de Évora, Sé de Elvas, Sé de Lamego e nas sés

---

<sup>68</sup> BORGES, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg, Gustav Bosse, 1986, pp. 128-142.

<sup>69</sup> STEVENSON, Robert, *op. cit.*, p. 136.

<sup>70</sup> Cf. REES, Owen, “Adventures of Portuguese “Ancient Music” in Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo’s *Liber Missarum* and Musical Antiquarianism, 1650-1850”, *Music & Letters*, 86, 2005, pp. 42-73.

<sup>71</sup> ALEGRIA, José Augusto, *Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, pp. 41-43.

<sup>72</sup> ALEGRIA, José Augusto, *op. cit.*,

<sup>73</sup> REES, Owen, *op. cit.*, pp. 44-45.



espanholas de Badajoz, Córdoba e Sevilha. Rees junta ainda mais dois exemplares na Sé da Cidade do México e na Bodleian Library em Oxford. A estes treze exemplares foi recentemente acrescentado um décimo quarto, existente na Sé de Angra.<sup>74</sup>

Lobo dedicou o *Liber Missarum* de 1621 ao Deão e restante Cabido da Sé de Lisboa. No texto (mais extenso que o dos restantes três impressos), após o elogio aos Cónegos e à Sé enquanto importante ponto situado no porto de chegada das viagens marítimas que é a cidade de Lisboa, refere na terceira página que “enquanto estes meus trabalhos forem cantados por vós mesmos no vosso coro, não sejam vistos como fatigantes, mas melodiosos”.<sup>75</sup> Por esta passagem, pressupõe-se que o *Liber Missarum* tenha sido escrito primeiramente para uso da própria Sé. Acrescenta ainda mais adiante que “sou lembrado pelos passos que dou: não de outro modo eu responderei aos Zoilos que mordem ferozmente [...] a minha obra, enquanto é cantada por Vós; sou exaltado por cada uma das notas da minha música [...] cantada pelo Reverendíssimo Cabido”.<sup>76</sup> Depreende-se pelo teor desta passagem que o livro foi também realizado com um propósito de demarcação hierárquica na catedral lisboeta, aparecendo como a confirmação do posto de mestre de capela que Lobo ocupava na Sé por essa altura ou em resposta à concorrência de outro músico para o posto de mestre de capela.

Ao escolher motetes de Francisco Guerrero e Giovanni Pierluigi da Palestrina, Lobo colocou-se no seguimento da tradição em que se inserem estes dois compositores. Na realização do *Liber Missarum* parece não só existir uma ideia de homenagem a Guerrero e Palestrina, mas também uma ideia de emulação, que se depreende a partir da dedicatória. O livro resume a confirmação de uma carreira musical enquanto mestre de capela da Sé e enquanto reitor do Seminário de S. Bartolomeu, superando dois dos mestres mais influentes na polifonia do início do século XVII através da técnica de paródia.

---

<sup>74</sup> HENRIQUES, Luís, *op. cit.*, p. 32.

<sup>75</sup> “dum hi labores mei vestro in Choro, et a vobis ipsis canentur, non iam laboriosos videri, sed longa modulationes”.

<sup>76</sup> “ego per singulos meos gradus triumphi mei admoneor: non aliter ego Zoilis mordaciter meum Opus, [...] carpentibus repondebo; Ego per singulas meae melodiae notas [...] ab Reverendissimo Capitulo decantata, meae artis et meriti laudibus identidem extollor”.

#### 4. FRANCISCO GUERRERO COMO MODELO

Francisco Guerrero (1528-1599) foi um dos mais destacados compositores espanhóis da segunda metade do século XVI. Guerrero realizou os primeiros estudos musicais com o seu irmão mais velho Pedro Guerrero em Sevilha, tendo também sido aluno de Cristóbal de Morales, presumivelmente em Toledo, pelo ano de 1545. Em 1542 era já contralto na Sé de Sevilha tendo sido nomeado mestre de capela na Sé de Jaén em 1546, com apenas 17 anos, após recomendação de Morales. Em 1549 regressou a Sevilha, servindo na Catedral com cantor. Por duas vezes – em 1551 e 1554 – é-lhe oferecido o posto de mestre de capela na Sé de Málaga, tendo o Cabido da Sé de Sevilha, de forma a retê-lo nesta catedral, nomeado Guerrero assistente do então mestre de capela Pedro Fernández. Por volta de 1557 ou 1558 Guerrero apresenta ao Imperador Carlos V uma colecção de motetes,<sup>77</sup> tendo ainda em 1566 o Cabido concedido uma licença de 50 dias com o propósito de apresentar um exemplar do seu *Liber primus Missarum* impresso nesse ano, ao Rei D. Sebastião. Durante 1567 passou algum tempo em Córdoba como jurado no exame de admissão do mestre de capela para a catedral. Em 1570 integrou o séquito real da Princesa Ana, filha do Emperador Maximiliano II, de Santander a Segovia, onde casou com Filipe II.

Guerrero foi nomeado mestre de capela em Sevilha em 1574. Em 1579 obteve licença para se deslocar a Roma. Realizou a viagem em 1581, publicando nessa cidade o *Missarum liber secundus* (em 1582) e o *Liber vesperarum* (em 1584). Em 1588 acompanha o Arcebispo D. Rodrigo de Castro, Cardeal de Sevilha, nas suas viagens à Corte de Filipe II e, mais tarde, para Itália, passando por Veneza e partindo para várias cidades da Terra Santa. No regresso de Itália a Sevilha, o navio em que viajava foi atacado por piratas por duas vezes, que lhe extorquiram grande parte do dinheiro. Em Sevilha regressa ao serviço da Catedral, tendo sido preso a 21 de Agosto de 1591 por ter contraído dívidas. A 2 de Setembro desse ano o Cabido da Catedral consegue que seja libertado, sendo nesse ano também contratado para o serviço da catedral Alonso Lobo. Em 1590 é publicada a primeira edição *El viaje de Jerusalem*, um relato da sua viagem

---

<sup>77</sup> Possivelmente o livro *Sacrae Cantiones, vulgo moteta nuncupata*, impresso em Sevilha no ano de 1555.

pela Terra Santa que ganhou grande popularidade. Guerrero morre a 8 de Novembro de 1599, vítima da peste que assolou Sevilha no Verão desse ano.<sup>78</sup>

Por este relato biográfico de Guerrero, ressalta à primeira vista a quantidade de viagens que realizou durante a sua vida, com especial destaque para visita à Terra Santa. Estas viagens e a edição de onze colecções da sua música por casas de impressão conhecidas em toda a Europa como Gardano ou Vincenti terão contribuído para um vasto conhecimento deste compositor e da sua obra musical não só na Península Ibérica como também no Continente Europeu assim como nas colónias do Novo Mundo.

Uma das primeiras influências de Morales na obra de Guerrero aparece no livro de motetes de 1555, onde Guerrero homenageia o antigo mestre não só mencionando-o na dedicatória que faz ao Duque de Arcos, como também através da emulação e utilização de vários motetes de Morales como modelos para os seus próprios motetes.<sup>79</sup> A emulação de Morales em motetes ocorrem em livros seguintes, como é o caso do livro de 1570 em que o motete *Sancta Maria succurre miseris* utiliza material motivico do motete baseado no motete sobre o mesmo texto de Morales. Outro exemplo encontra-se no motete *Sancta et Immaculata virginitas* presente no livro de 1589, onde também é incorporado não só motivos individuais como também blocos de harmonia do motete com o mesmo *incipit* de Morales. O Processo de imitação da obra de Morales não só está presente nos motetes, como também em várias missas-paródia, género mais propício a este tipo de processo. Ao iniciar o livro de missas de 1566 com a *Missa Sancta et Immaculata*, que tem como modelo o motete de Morales com o mesmo *incipit*, Guerrero está claramente a prestar homenagem a este compositor. O livro de 1566 contém ainda a *Missa Inter vestibulum*, também ela uma missa-paródia que toma como modelo o respectivo motete de Morales.

Guerrero, ele próprio, serve de modelo a compositores contemporâneos assim como das gerações seguintes. Tomás Luis de Victoria mantém uma relação de amizade com Guerrero, tendo-o em alta estima, como comprova a correspondência trocada entre os dois compositores. No livro de missas de 1576, Victoria presta homenagem a Guerrero colocando a *Missa Simile est regnum caelorum*, que toma como modelo o

---

<sup>78</sup> STEVENSON, Robert, “Guerrero, Francisco (i)”, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2013-06-03).

<sup>79</sup> REES, Owen, “Recalling Cristóbal de Morales to Mind: Emulation in Guerrero’s *Sacrae cantiones* of 1555”, *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, Hillsdale, NY, Pedragon Press, 2002, pp. 366-367.

motete com o mesmo *incipit* do livro de 1570, como a primeira missa-paródia do livro de 1576, a seguir à *Missa Ave maris stella* (baseada no *cantus firmus* correspondente), o que lhe confere um lugar de destaque no âmbito geral do livro. Victoria vai mais além que o processo de paródia, incluído no livro de motetes de 1585 dois motetes de Guerrero – *Pastores loquebantur* e *Beata Dei genitrix* – como forma de não só homenagear o compositor mas também de, através do prestígio deste compositor, assegurar o sucesso do livro. Guerrero, por sua vez, envidou esforços para que Victoria lhe sucedesse no posto de mestre de capela na Sé de Sevilha.<sup>80</sup>

Alonso Lobo (1555-1617) teve relação directa com Guerrero na Sé de Sevilha. A 21 de Agosto de 1591 o Cabido da Sé de Sevilha contrata Lobo para assistir Guerrero, na altura já com 63 anos, no desempenho do cargo de mestre de capela da catedral, ficando também encarregado a partir de 2 de Setembro desse ano de ensinar os moços do coro. A 29 de Novembro, perante a ausência de Guerrero, foi convidado a dirigir o coro. Em 1593 é nomeado mestre de capela na Sé de Toledo, regressando a Sevilha para ocupar o cargo de mestre de capela da catedral em 1604.<sup>81</sup> Em 1602 é dedicado ao Cabido da Sé de Toledo o *Liber primus missarum* (impresso em Madrid). Das seis missas que compõem o livro, junto com sete motetes, cinco são missas-paródia que utilizam como modelo outros tantos motetes de Guerrero, todos provenientes do livros de, 1555, 1570 e 1585.<sup>82</sup> A quantidade de missas ilustra a homenagem ao mestre, com quem trabalhou em Sevilha, também podendo ser interpretada como uma apresentação de Lobo para um possível regresso a Sevilha, o que se veio a concretizar dois anos mais tarde.

Juan Esquivel (c. 1563- depois de 1612), natural de Ciudad Rodrigo, foi aluno de Juan Navarro na catedral desta cidade. Ocupou o posto de mestre de capela da Sé de Oviedo de 1581 a 1585 e na Sé de Calahorra de 1585 até cerca de 1591. Ocupou ainda cargo idêntico na catedral da sua cidade natal desde pelo menos 1608 a 1613. D. Pedro Ponce de León, Bispo de Ciudad Rodrigo de 1605 a 1609, patrono de Esquivel, custeou a impressão de três colecções de música deste compositor, entre as quais se incluem

---

<sup>80</sup> STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 136.

<sup>81</sup> STEVENSON, Robert, “Lobo [de Borja], Alonso”, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2014-08-19).

<sup>82</sup> São estas missas *Beata Dei genitrix* e *Maria Magdaleneae* para seis vozes, *Petre, ego pro te rogavi* e *Simile est regnum caelorum* para quatro vozes e *Prudentes virgines* para cinco vozes.

dois livros de missas.<sup>83</sup> Tal como Alonso Lobo, também uma grande percentagem das missas-paródia de utilizam motetes de Guerrero como modelos. Inicia o primeiro livro, publicado em Salamanca no ano de 1608, com a *Missa Ave Virgo Sanctissima*, tomando como modelo o conhecido motete de Guerrero, seguindo-se a *Missa Ductus est Iesus e Glorioso confessor Domini*, todas as três missas baseadas em motetes do livro de 1570. O segundo livro aparece encerrado numa colecção intitulada *Psalmorum, hymnorum, magnificarum et b. mariae quatuor antiphonarum... et Missarum tomus secundum*, tal como o primeiro, também publicado em Salamanca no ano de 1613. Este livro contém uma missa-paródia que toma como modelo o motete *Quasi cedrus* de Guerrero.

Em 1598 é impresso em Madrid o *Missae sex Philippi Rogerii*, contendo cinco missas de Philippe Rogier, a expensas reais sob a orientação de Géry de Ghersem (c.1573-75-1630). Ghersem foi recrutado na Flandres em 1586 para a *Capilla Flamenca* de Madrid. Entrou nesta instituição primeiro como *cantorillo*, sendo promovido a cantor em 1593, sob a direcção de Rogier. Após a morte deste último em 1596, Ghersem ficou encarregado de supervisionar a edição das missas de Rogier. No final dessa edição aparece uma missa-paródia de Ghersem, para sete vozes, do motete de Guerrero *Ave Virgo sanctissima* para cinco vozes.<sup>84</sup>

Em Portugal, o primeiro compositor, de que se tem referência, a servir-se de motetes de Francisco Guerrero como modelos para missas-paródia é o espanhol Francisco Garro, mestre da Capela Real, que em 1609 publica em Lisboa dois livros de missas, um deles contendo missas policorais, Aleluias e Lições para o ofício de defuntos. O outro volume contém uma missa-paródia que utiliza como modelo o motete *Maria Magdalenae* de Guerrero, proveniente do livro de 1570. Em 1621, Duarte Lobo utiliza como modelo para três missas-paródia os motetes *Sancta Maria succurre miseris*, *Dicebat Iesus* e *Elisabeth Zachariae*, também provenientes do livro de 1570. Filipe de Magalhães, no livro de 1636, utiliza o motete *Veni Domine*, proveniente do livro de 1555. Em 1639 aparece ainda outra missa-paródia de Duarte Lobo, no *Liber secundus Missarum* impresso em Antuérpia, que toma como modelo o motete *Ductus est Iesus* de Guerrero, publicado primeiramente no livro de 1555 mas que também aparece no livro de 1570.

---

<sup>83</sup> STEVENSON, Robert, “Esquivel Barahona, Juan (de)”, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2014-08-19)

<sup>84</sup> STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, pp. 136-137.

Em 2 de Janeiro de 1566 o Cabido da Sé de Sevilha atribuiu a Guerrero uma licença de cinquenta dias, começando a 7 de Janeiro, para se ausentar da catedral com o fim de viajar para Lisboa e deste modo poder apresentar pessoalmente a D. Sebastião o *Liber Primus Missarum* que lhe foi dedicado.<sup>85</sup> Por esta breve notícia se sabe que Guerrero terá eventualmente visitado esta cidade portuguesa, trazendo consigo o primeiro livro de missas. Pela dedicatória do livro percebe-se que Lobo terá certamente tido conhecimento da sua existência, uma vez que o tom do discurso nelas desenvolvido é em tudo semelhante, o que não seria de estranhar também ocorrer em outras obras.

Por uma análise aos motetes que servem de modelo às missas, percebe-se que uma grande percentagem foi publicada no segundo livro de motetes de 1570. Por este facto, pressupõe-se que os motetes que serviram de modelos às missas eram relativamente bem conhecidos, ideia esta que se depreende das sucessivas edições em vários livros. Existe também uma forte incidência em motetes com textos marianos, como é o caso de *Ave Virgo sanctissima*, *Maria Magdalenae* ou *Beata Dei genitrix*. Praticamente todos os compositores espanhóis da geração seguinte a Guerrero abrem os seus livros de missas com uma missa-paródia tendo como modelo um motete deste compositor, o que demonstra sinal de homenagem e emulação de Francisco Guerrero que, por sua vez, tem a mesma atitude para com o seu antigo mestre Cristóbal de Morales, estabelecendo-se assim um percurso na tradição polifónica ibérica em termos de imitação que tem início na figura de Cristóbal de Morales.

---

<sup>85</sup> STEVENSON, Robert, *op. cit.*, p. 154.

## 5. AS MISSAS SOBRE MOTETES DE FRANCISCO GUERRERO

### 5.1 A MISSA *SANCTA MARIA*

O motete *Sancta Maria succurre miseris* de Francisco Guerrero serve como modelo para a *Missa Sancta Maria* de Duarte Lobo.<sup>86</sup> O motete de Guerrero foi escrito para quatro vozes (SATB), tendo sido publicado pela primeira vez em livros de partes com o título *Motteta Francisci Guerreri...*, impresso em Veneza por Antonio Gardane em 1570 e, posteriormente, no *Motecta Francisci Guerreri...*, impresso em Veneza por Giacomo Vincenti em 1597,<sup>87</sup> dois anos antes da morte do compositor espanhol. Neste motete de temática mariana Guerrero utilizou o texto da antífona *ad Magnificat* para ofício correspondente ao *Commune Festorum Beatae Mariae Virginis*, isto é, para as festas comuns da Virgem Maria durante o ano litúrgico. Existiu em Espanha, durante o século XVI e seguintes, uma forte tradição do culto à Virgem Maria particularmente importante do ponto de vista musical, reflectindo-se significativamente na produção de compositores como Morales, Victoria e, sobretudo, o próprio Guerrero. O texto parece ter sido foco de alguma popularidade em Espanha durante o século XVI pois não só é utilizado por compositores espanhóis, mas também por compositores do Norte da Europa ao serviço da corte em Madrid.<sup>88</sup>

Apesar de Guerrero não indicar especificamente a que festividade da Virgem Maria estava destinado o motete, pode-se colocar a hipótese de que, para além das festas comuns, este poderia ser cantado na festa da Natividade da Virgem Maria, celebrada a 8 de Setembro, partindo da indicação existente no motete com o mesmo texto de Juan Esquivel.<sup>89</sup> Contrariamente ao que é prática comum no motete mariano, em que o compositor regra geral utiliza como *cantus firmus* a antífona correspondente ao texto utilizado, larga percentagem do material motivico utilizado por Guerrero no motete *Sancta Maria succurre miseris* baseia-se no motete sobre o mesmo texto do compositor

---

<sup>86</sup> Para além de Guerrero, este texto também foi usado em motetes por outros compositores ibéricos como Francisco de Peñalosa (3vv), Cristóbal de Morales (1543, 4vv), Tomás Luis de Victoria (1572, 4vv) e Juan Esquivel (1608, 8vv).

<sup>87</sup> Para além dos impressos de 1570 e 1597, este motete subsiste ainda nos manuscritos E-GRcr n.º 45, E-SE vol. 13, E-MO legajo 193 e Bogotá, Catedral, Archivo Musical, Ms s/c (erradamente atribuído a Giovanni Francesco Anerio).

<sup>88</sup> Utilizaram este texto em motetes, para além dos compositores espanhóis já identificados, compositores flamengos como Nicolas Gombert (6vv) e Philippe Rogier (1595, 8vv, apenas o texto da *prima pars*).

<sup>89</sup> Cf. O'CONNOR, Michael, *The Polyphonic Compositions on Marian Texts by Juan de Esquivel Barahona: A Study of Institutional Marian Devotion in Late Renaissance Spain*, Dissertação de Doutoramento, The Florida State University, 2006, pp. 150-151.

espanhol Cristóbal de Morales, constituindo já por si só uma paródia sobre a obra deste compositor que terá sido mestre de Guerrero em Toledo.<sup>90</sup> Tal pode verificar-se com maior ênfase no segundo segmento do motete, em que Guerrero serve-se quase integralmente do motivo utilizado por Morales no início do motete.<sup>91</sup>

Quadro 1

[prima pars]

1	Sancta Maria succurre miseris	2-4	D	C A	mot.1, 2	
		6-8	G	B C	mot.1, 2	
		8-9	D	T A B	mot.1, 2	
		13-14	D	C A	mot.2	
		15-16	A	B A	mot.2	
		17	A	C T	mot.2	
2	19-30 iuva pusillanimes, refove flebiles	18-19	G	C T		1
		19-21	D	T B	mot.3	
		23-24	A	C A <sup>↗</sup> B	mot.3	
		25-26	D	C A B	mot.3	
		28	D	C T	mot.4	
		29-31	Bb	A B	mot.4	2
3	31-44 ora pro populo, interveni pro clero	32-33	G	A C	mot.5	
		34-35	G	T C B	mot.5	
		38-39	D	A B	mot.6	
		43-44	G	C T	mot.6	3
		47-48	F	C A B	mot.7	
		51-52	D	T A <sup>↗</sup> B	mot.8	
4	44-57 intercede pro devoto femineo sexu.	54-55	Bb	C T <sup>↗</sup> B	mot.8	
		56-57	G	C T B	mot.8	4

[secunda pars]

1	58-78 Sentiant omnes peccatores	63-64	G	A C <sup>↗</sup> T	mot.9 <sup>2</sup> , 9 <sup>1</sup>	
		65-66	F	A B T <sup>↗</sup>	mot.9 <sup>2</sup>	
		69	G	T A <sup>↗</sup> B	mot.9 <sup>2</sup> , 9 <sup>1</sup>	
		71-72	D	C T B <sup>↗</sup>	mot.9 <sup>1</sup>	
		76-77	G	B C	mot.9 <sup>3</sup>	
		77-78	A	C T	mot.9 <sup>3</sup>	1
2	78-96 quicumque celebrant	81	G	T B A	mot.10	
		82	C	C T B	mot.10	
		83-84	D	C T B <sup>↗</sup>	mot.11	
		86-87	F	C T	mot.11	
		88-89	G	A C B <sup>↗3</sup>	mot.11	
		90-91	D	T B	mot.11	
		92-93	G	A C	mot.11	
		94-95	D	T A <sup>↗</sup> B	mot.11	
		95-96	G	C T B	mot.11	2

Em termos formais, o motete de Guerrero encontra-se dividido segundo o princípio da segmentação, comum à polifonia dos séculos XVI e XVII, que também se

<sup>90</sup> REES, Owen, "Recalling Cristóbal de Morales to Mind: Emulation in Guerrero's *Sacrae cantiones* of 1555", *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, Pedragon Press, 2002, p. 393.

<sup>91</sup> Cf. *Cristóbal de Morales: Sancta Maria succurre miseris* em ANGLÉS, Higinio (ed.), *Cristóbal de Morales: Opera omnia*, Monumentos de la Música Española, vol. xx, Roma, Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 86.



aplica aos restantes dois motetes e respectivas missas presentes neste estudo. Segundo este princípio, o texto tratado é dividido em sucessivos segmentos de acordo com a sua estrutura sintática e semântica. Cada segmento, relativamente extenso, compreende diferentes pontos de imitação, regra geral, assimétricos e com relativa diversidade motívica<sup>92</sup>, sendo articulados, pelo menos, de três formas diferentes. Na primeira, por superimposição, todas as vozes envolvidas no ponto de imitação sobrepõem-se às vozes que finalizam o segmento anterior, mais comum nas obras policorais. A segunda, por sobreposição, acontece quando o ponto cadencial não coincide exactamente com o final do segmento, criando-se assim uma rede momentânea de sobreposição entre as vozes que estão a terminar o segmento e as vozes que iniciam o novo segmento. A terceira, por justaposição, ocorre quando não existe qualquer sobreposição das vozes, geralmente antes de um segmento homofónico.<sup>93</sup>

O motete encontra-se formalmente dividido em duas partes (Quadro 1). A primeira parte é composta por quatro segmentos não muito extensos enquanto a segunda parte compõe-se por dois segmentos mais extensos. Na primeira parte do motete é posto em evidência o carácter suplicante do texto através da alternância momentânea de texturas de quatro e três vozes. A partir do segundo segmento, o texto de cada invocação (“iuva pusillanimes”, “refove flebiles” e assim sucessivamente) é apresentado duas vezes. Na primeira aparição do texto, a textura é reduzida para três vozes, alternando as quatro vozes com a voz *tacet*, geralmente o *bassus*. A repetição funciona como reforço do significado do texto apresentado sendo também a textura reposta para quatro vozes na repetição, funcionando como um reforço do significado da primeira apresentação. Estas invocações à Virgem Maria sucedem-se alternando entre três e quatro vozes até “intercede pro devoto”, momento em que Guerrero inverte a textura da apresentação de três para quatro vozes, com valores rítmicos mais longos, que pode funcionar retoricamente como uma afirmação de fé assim como de súplica à Virgem Maria enquanto intercessora pelos pecadores, integrando-se assim na tradição espanhola do culto mariano. No primeiro segmento da segunda parte, a passagem do texto “omnes peccatores” é repetida três vezes, constituindo o momento mais melismático do motete.

---

<sup>92</sup> ALVARENGA, João Pedro d', “Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina, a propósito dos motetos de Fr. Manuel Cardoso (com uma análise de *Non mortui e Sitivit anima mea*”, *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 106-152. Versão inglesa revista em Maio de 2005 disponível em: [http://www.academia.edu/1363510/Towards\\_an\\_Understanding\\_of\\_Post-Tridentine\\_Portuguese\\_Polyphony\\_with\\_Special\\_Reference\\_to\\_the\\_Motets\\_of\\_Manuel\\_Cardoso\\_with\\_a\\_n\\_Analysis\\_of\\_Non\\_mortui\\_and\\_Sitivit\\_anima\\_mea\\_](http://www.academia.edu/1363510/Towards_an_Understanding_of_Post-Tridentine_Portuguese_Polyphony_with_Special_Reference_to_the_Motets_of_Manuel_Cardoso_with_a_n_Analysis_of_Non_mortui_and_Sitivit_anima_mea_), pp. 10- 11

<sup>93</sup> ALVARENGA, op. cit., p. 11.

No terceiro segmento são utilizados valores rítmicos curtos na passagem “quicumque celebrant” de forma a realçar e imprimir movimento à palavra “celebrant”. No último segmento, a passagem “tuam commemorationem” é repetida três vezes, numa breve troca antifonal entre as quatro vozes divididas em pequenos grupos. Esta, junto com a passagem “omnes peccatores”, destaca-se pelo número superior de repetições (três) relativamente às outras passagens, que geralmente são repetidas apenas duas vezes. Pelo destaque dado a estas duas passagens textuais, pode-se construir uma imagem da leitura musical que Guerrero fez do texto, enfatizando claramente a atitude de súplica e um pedido intercessão à Virgem Maria.

The image shows a musical score for four voices (C, A, T, B) in a single system. The lyrics are: "San - - - cta Ma - ri - - - a suc - - - cur - - - re mi - se - - - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re mi - - - San - - - - cta Ma - ri - - -". The score is for Guerrero's *Sancta Maria succurre miseris*, measures 1-8.

**Exemplo 1:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 1-8)

O primeiro segmento inicia com a apresentação pelo *altus* do motivo 1 (Exemplo 1), associado ao texto “Sancta Maria”, que é imitado uma quinta acima pelo *cantus* três semibreves depois. Este motivo servirá de motivo-conductor à missa de Lobo. Uma característica comum nos motetes de Guerrero são as longas introduções, escritas numa textura reduzida, geralmente envolvendo apenas duas vozes, como é o caso de *Sancta Maria succurre miseris* onde durante os primeiros cinco compassos

apenas se fazem ouvir o *altus* e o *cantus*.<sup>94</sup> O motivo 1 reaparece no compasso 6 do *bassus*, sendo imitado uma quinta acima três semibreves depois pelo *tenor*. O motivo 2, associado ao texto “succurre miseris”, aparece primeiramente no compasso 4 do *altus* (Exemplo 1), sendo imitado uma quinta acima pelo *cantus* no final do compasso 5. Este motivo baseia-se no motivo associado ao texto “succurre miseris” presente no início do motete *Sancta Maria succurre miseris* de Cristóbal de Morales. O *altus* inicia um novo ponto de imitação no final do compasso 9 sobre o motivo 2, sendo imitado uma quarta abaixo pelo *bassus* no compasso seguinte. O *tenor* imita o motivo do *altus* no compasso 11 com o *cantus* a imitá-lo uma quarta acima no final do compasso. Sucede-se uma novo ponto de imitação sobre o mesmo motivo nos compassos seguintes com o *altus* a ser imitado pelo *tenor* no compasso 13, seguido uma quarta abaixo pelo *bassus* no compasso seguinte e uma quinta acima pelo *cantus* no final do compasso 15.

**Exemplo 2:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 17-24)

O *altus* e o *bassus* iniciam o segundo segmento com o motivo 3 (Exemplo 2) à distância de terceira, ocorrendo uma sobreposição durante uma mínima à nota final do segmento anterior prolongada pelo *cantus* e *tenor*. O motivo 3, associado ao texto “iuva

<sup>94</sup> Cf. *Dicebat Iesus* e *Elisabeth Zachariae* e ainda os motetes *Canite Tuba* e *Clamabat autem mulier* presentes no livro de 1570.

pusillanimes”, aparece ainda em valores rítmicos mais longos no *tenor*, uma quinta acima relativamente ao *bassus*, na segunda metade do compasso 19, sendo imitado uma oitava acima pelo *cantus* no final do compasso 21, seguido pelo *bassus* no compasso seguinte. O motivo 4 (Exemplo 3), associado ao texto “refove flebiles”, aparece primeiramente no compasso 26 do *cantus*, seguindo-se o *altus* e o *tenor* agrupados em homofonia à distância de terceira no final do compasso. No final do compasso 28 aparecem ainda o *tenor* e o *bassus* agrupados em homofonia, repetindo os motivos presentes no compasso 26 do *altus* e *tenor*.

25

C la - - - ni - mes, re - fo - ve fle - - - - bi - les,

A - - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo -

T - - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - - - bi - les, re -

B sil - la - - ni - mes, re -

29

C re - flo - ve fle - - bi - les o - ra pro po - - - pu -

A ve fle - - - - bi - les o - ra pro po - - - -

T - fo - ve fle - - bi - les o - ra pro po - pu - -

B - fo - ve fle - - - bi - les

33

C lo, o - ra pro po - - - pu - lo, o - ra pro

A - - pu - lo, o - ra pro po - - - pu - lo, in - -

T lo, o - - - ra pro po - pu - lo

B o - ra pro po - - - pu - lo, o - ra pro

**Exemplo 3:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 25-36)

No compasso 31, o *cantus*, *altus* e *tenor* encontram-se agrupados em homofonia iniciando o terceiro segmento. O motivo 5 (Exemplo 3), associado ao texto “ora pro populo”, aparece primeiramente no compasso 31 do *tenor*, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no final do compasso 33, repetindo-o no compasso 36. O motivo 6, associado ao texto “interveni pro clero”, inicia um novo ponto de imitação aparecendo primeiramente no compasso 37 do *tenor*. O motivo aparece ainda no compasso 39 do *bassus* seguido pelo *cantus* no compasso seguinte, uma quinta acima pelo *tenor* concluindo com o *altus* no compasso 41 (Exemplo 4). Guerrero baseia-se no motivo que aparece no compasso 8 do motete de Morales para o motivo 6, colocando-o nas vozes (*tenor-cantus-altus*) pela ordem com que o mesmo aparece no modelo.

41

C ve - ni pro - cle - ro, in - ter -

A in - ter ve - ni pro - cle - ro, in - ter -

T - - ter - ve - ni pro cle - - ro, in - ter -

B - cle - ro in - - - ter -

45

C ce - de pro de - vo - - - - to, in -

A ce - de pro de - vo - - - - - - - -

T ce - de pro de - vo - - - - - - - to,

B ce - de pro de - vo - - - - - - - -

**Exemplo 4:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 41-48)

A partir do compasso 44, as vozes mantêm-se relativamente estáticas, com valores rítmicos mais longos comparativamente aos que foram utilizados nos segmentos anteriores (Exemplo 4). O carácter estático da primeira parte deste segmento, onde não existe imitação, não permite uma clara definição de um motivo associado ao texto “intercede pro devoto”. Contudo, o motivo descendente que aparece no compasso 44 do *altus* reaparece no compasso 48 do *cantus* e novamente no compasso 50 podendo

considerar-se como motivo 7 (Exemplo 4). A segunda parte do segmento, com o texto “femineo sexu”, corresponde a um novo ponto de imitação sobre o motivo 8, que é apresentado pelo *altus* no compasso 50 (Exemplo 5). O *bassus* imita uma oitava abaixo o motivo do *altus* no mesmo compasso. O *cantus* imita uma quinta acima o *altus* no final do compasso 52, sendo o motivo 8 repetido integralmente no compasso seguinte pelo *altus* e *tenor* em homofonia à distância de terceira (Exemplo 5). O *bassus* repete o início do motivo no compasso 54, com a transformação do final na forma *basizans* (V-I) do movimento cadencial. A partir do compasso 52 a imitação aparece disposta nas vozes em intervalos cada vez mais curtos, acelerando o discurso musical para a conclusão da primeira parte do motete.

49

C - ter - ce - de pro. de - vo - to fe -

A - to fe - mi - - ne - o se - - - xu,

T - pro de - vo - to fe - mi - ne - o se - xu,

B - to fe - - - mi - ne - o se - xu,\_\_\_\_\_

53

C - mi - ne - o se - - - - - xu.

A - fe - mi - ne - o se - - - xu, fe - mi - ne - o se - xu.

T - fe - mi - ne - o se - - - xu, fe - mi - ne - o se - xu.

B - fe - - - mi - ne - o se - - - - - xu.

**Exemplo 5:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 49-57)

A segunda parte do motete é composta por dois segmentos, relativamente mais extensos que os quatro da primeira parte. O motivo 9 aparece no início do primeiro segmento de duas formas diferentes, estando associado em ambos os casos ao texto “Sentiant omnes peccatores”. A primeira forma surge no compasso 58 do *altus* (Exemplo 6), aparecendo a segunda forma no compasso 59 do *cantus* (Exemplo 6). A segunda forma do motivo 9 é na realidade uma inversão da sua primeira forma. O

*bassus* imita uma quarta abaixo o motivo do *altus* no compasso 64 sendo, por sua vez, imitado pelo *tenor* no compasso seguinte e pelo *cantus* no compasso 68.

58

C Sen - ti - ant om -

A Sen - ti - ant om -

T Sen - ti -

B

**Exemplo 6:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 58-61)

A segunda forma do motivo, que ocorre primeiramente no compasso 59 do *cantus*, é imitada pelo *tenor* uma oitava abaixo no compasso 61, aparecendo ainda no compasso 67 do *altus* e no compasso 70 do *bassus*. No compasso 73 do *tenor* surge ainda uma terceira forma do motivo 9 associada ao texto “*tuum iuvamen*”. Esta forma desenvolve-se num ponto de imitação até ao final do segmento no compasso 78 (Exemplo 7).

74

C tu - um iu - va - men, tu - um iu - va -

A - - - - - men, tu - um iu - va - - - - men

T va - - - - - men, tu - um iu - va -

B res tu - um iu - va - men, tu - um iu - va -

78

C men qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que

A qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que ce - le - brant,

T men, qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que ce - le - brant, qui -

B men qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que

**Exemplo 7:** Guerrero: *Sancta Maria succurre miseris* (cc. 74-81)

O *cantus* imita o motivo do *tenor* uma oitava acima no compasso 74, aparecendo o motivo no compasso 75 do *altus*. Surge ainda uma variante da primeira forma do

motivo 9 no compasso 72 do *altus* que é imitada uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 75, aparecendo ainda truncada no compasso 76 do *tenor* (Exemplo 7).

O segundo segmento inicia com a sobreposição momentânea do *altus* e do *tenor*, agrupados em homofonia à distância de terceira, com a nota final do *cantus* e do *bassus*, que terminam o segmento anterior. A primeira forma do motivo 10 (Exemplo 7) surge primeiramente no compasso 78 do *tenor*, sendo imitado uma oitava pelo *cantus* no compasso seguinte. O motivo aparece ainda no compasso 80 do *altus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 81. Este motivo, associado ao texto “Quicumque celebrant”, baseia-se na primeira forma do motivo 9, mantendo a tendência da segunda parte do motete quanto ao desenvolvimento de novos motivos a partir do motivo anterior. A segunda forma do motivo 10 surge, simultaneamente com a primeira, no compasso 78 do *altus*, que é imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no compasso 79. A segunda forma do motivo difere da primeira apenas no último intervalo que, contrariamente à primeira (que termina num intervalo descendente de quinta ou oitava), termina num intervalo ascendente de segunda (Exemplo 7). Este motivo surge ainda no compasso 81 do *cantus*, uma quarta acima relativamente ao *altus*.

O motivo 11, associado ao texto “tuam commemorationem”, é introduzido pelo *bassus* no compasso 83, dando início a um novo ponto de imitação. O *cantus* imita uma quinta acima o motivo do *bassus* no compasso 86, seguido pelo *tenor* uma oitava abaixo no compasso 88. O *cantus* repete ainda no compasso 90 o mesmo motivo do compasso 86 junto com o *altus* (cujo motivo é menos ornamentado que o do compasso 86) a entrar uma semínima depois com o motivo 11, tal como apareceu no *bassus*, culminando com a cadência a Sol, no compasso 93 (Exemplo 8). O motivo 11 aparece uma terceira vez no compasso 93 do *tenor*, que se encontra agrupado em homofonia com o *cantus*, tal como apareceu no compasso 88 e 90 do *cantus* (Exemplo 8).

No motete *Sancta Maria succurre miseris*, Guerrero optou por um maior seccionamento da primeira parte, com quatro segmentos, incorporando em cada um deles dois motivos desenvolvidos em outros tantos pontos de imitação. Cada segmento, com os respectivos dois motivos, corresponde textualmente a cada uma das invocações da Virgem Maria (“ora pro populo”, “intercede pro devoto”, etc.) que, pela articulação textual, acaba por articular o discurso musical, com a acentuação do final de cada segmento por uma textura pouco preenchida (apenas duas vozes, com uma pausa nas restantes duas) e uma breve sobreposição das vozes (geralmente apenas a duração de uma mínima) que iniciam o segmento seguinte.





A missa *Sancta Maria* é a segunda missa que consta no índice do *Liber Missarum*, ocupando os fólhos 20a a 34b.<sup>95</sup> A missa mantém a mesma textura que o modelo, estando também escrita para quatro vozes (*cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus*), com a redução da textura para três vozes (*cantus*, *altus* e *tenor*) no Benedictus e aumento para seis vozes (*cantus 1º*, *cantus 2º*, *altus 1º*, *altus 2º*, *tenor* e *bassus*) no segundo Agnus Dei. É ainda mantida na missa a mesma combinação de claves (g2, (g2), c2, (c2), c3 e c4) assim como o mesmo modo do motete. As vozes encontram-se dispostas no livro segundo a distribuição comum aos livros de coro contendo polifonia. O *cantus* e *tenor* ocupam respectivamente a parte superior e inferior do *verso* do fólho e o *altus* e *bassus* ocupam, por sua vez, a parte superior e inferior do *recto* do fólho. Tal como Guerrero, Lobo não especifica a festividade da Virgem Maria a que esta missa se destinava pressupondo-se que, tal como a missa *De Beata Virgine Mariae* (que a precede no *Liber Missarum*), também a missa *Sancta Maria* se destinaria a ser cantada nas festividades da Virgem Maria durante o Ano Litúrgico e não apenas numa determinada ocasião.

**Quadro 2**

1	1-10 <i>Kyrie eleison</i>	2-3	G	A T <sup>7</sup> B	orig.1, mot.1	1
		3-4	D	C B	mot.1, orig.1	
		4	D	T C	mot.1, orig. 1	
		7-8	G	A C	orig.1	
		9-10	G	A T B	mot.1, orig. 1	
2	11-19 <i>Christe eleison</i>	12-13	G	A T <sup>3</sup>	mot. 2	2
		14-15	D	T C B	mot. 2	
		18-19	D	T A <sup>7</sup> B	mot. 2	
3	20-29 <i>Christe eleison</i>	21-22	G	A T <sup>7</sup>	mot.9 <sup>2</sup> , orig.2	3
		23-24	G	A C T	mot.9 <sup>2</sup> , orig.2	
		25-26	F	T B	mot.9 <sup>2</sup> , orig.2	
		26-27	G	C B	mot.9 <sup>2</sup> , orig.2	
		28-29	D	C T B	mot.9 <sup>2</sup> , orig.2	
4	30-41 <i>Kyrie eleison</i>	30-31	D	C A <sup>7</sup>	mot.1, orig.3	4
		31-32	D	T C	mot.1, orig.3	
		33-34	D	C T B	mot.1, orig.3	
		34-35	G	A T	mot.1, orig.3	
		37-38	G	B A	mot.1, orig.3	
		38-39	G	C B	mot.1, orig.3	
		40-41	G	C T B	mot.1	

<sup>95</sup> Os fólhos do livro encontram-se numerados utilizando algarismos romanos, não como páginas ou fólho (*recto/verso*), mas sim de acordo com o livro aberto. Isto significa que aberto o livro, o *verso* do segundo fólho aparece numerado como III, assim como *recto* do fólho seguinte. Desta forma, a letra “a” corresponde ao *verso* do fólho anterior e a letra “b” corresponde ao *recto* do fólho seguinte.

Em termos formais, o Kyrie encontra-se dividido em quatro partes, de acordo com a divisão do texto (com a repetição do “Christe eleison”), correspondendo cada uma das partes a um único segmento (Quadro 2). Desta forma, a primeira parte (ou primeiro segmento) termina no compasso 10, a segunda no compasso 19, a terceira no compasso 29 e a quarta no compasso 41. No respeitante à composição de uma missa baseada num modelo polifónico, Pietro Cerone refere em *El Melopeo y Maestro* que o primeiro Kyrie deveria começar com o motivo-conductor do modelo em que se encontrava baseada a missa.<sup>96</sup> Lobo segue estas indicações colocando o motivo 1 no *altus* e *cantus* do primeiro Kyrie, tal como aparece no início do motete de Guerrero (Exemplo 9).<sup>97</sup> Com o motivo 1 aparece um motivo original (orig.) no *tenor*, sendo imitado pelo *bassus* no compasso seguinte. No primeiro Kyrie, Lobo utiliza apenas estes dois motivos, fazendo-os aparecer em imitação nas vozes individualmente ou combinados, tal como acontece entre o motivo 1 e 2 no início do motete.

**Exemplo 9:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Kyrie (cc. 1-4)

No primeiro Christe, iniciado pelo *altus* ao qual responde o *cantus* uma quinta acima no compasso seguinte, é utilizado o motivo 2 do modelo que é desenvolvido em curtas imitações até ao final do segmento (Exemplo 10).<sup>98</sup> No compasso 13 o *tenor* imita uma oitava abaixo o *cantus* sendo, por sua vez, imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no final do compasso. As duas vozes aparecem agrupadas em homofonia à distância de terceira, com o motivo 2 no *bassus*, no compasso 15. Perante a possibilidade colocada por Cerone quanto ao início do Christe ser baseado num motivo

<sup>96</sup> CERONE, Pietro, *El Melopeo y Maestro*, Libro XII, Napoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores, 1613, p. 687. Item I.

<sup>97</sup> Cf. Exemplo 1, p. 32.

<sup>98</sup> Cf. Exemplo 1, p. 32.

subsidiário,<sup>99</sup> Lobo optou por utilizar o segundo motivo do modelo, desenvolvendo-o isoladamente.

9

C lei - - - son Chri - - ste

A e e - - lei - son. Chri - ste e -

T e - - - lei - son.

B e - - - lei - son.

**Exemplo 10:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Kyrie (cc.9-12)

No segundo *Christe* é utilizado outro motivo subsidiário, combinado com um motivo de invenção livre (Exemplo 11). Neste caso trata-se da segunda forma do motivo 9, tal como aparece no início da segunda parte do modelo.<sup>100</sup>

17

C e - - - lei - son. Chri - ste e -

A chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

T e - - - lei - son. Chri - ste

B son, chri - ste e - lei - son.

21

C Chri - ste e - - - lei - son, chri -

A - - - lei - son, chri - ste e - - - lei - son,

T e - lei - son, chri - - - ste e - lei - -

B Chri - ste e - lei - - son, chri -

**Exemplo 11:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Kyrie (cc. 17-24)

O motivo aparece inicialmente no compasso 20 do *tenor*, sendo imitado pelo *bassus*, seguido pelo *altus* no compasso 22. Aparece ainda no compasso 24 do *cantus* e alterado

<sup>99</sup> CERONE, Pietro, op. cit., p. 687, Item II.

<sup>100</sup> Cf. Exemplo 6, p. 37.

no compasso 26 do *tenor*. Um motivo de invenção livre é combinado como o motivo 9 no início do segundo *Christe*, aparecendo primeiramente no compasso 20 do *altus* (Exemplo 11). O motivo é imitado pelo *cantus* no compasso 22 e, seguidamente, pelo *bassus* no compasso 24, sendo repetido pelo *altus* no compasso 26.

O motivo 1 reaparece no segundo *Kyrie* em valores rítmicos mais longos relativamente ao primeiro *Kyrie* (Exemplo 12). Segundo Cerone, o último *Kyrie* deveria ser em imitação utilizando material motivico do modelo, nomeadamente o motivo conductor, permitindo contudo a utilização de material motivico original ao gosto do compositor.<sup>101</sup> O motivo 1 é introduzido pelo *cantus* no compasso 30, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte. Aparece, uma quinta abaixo relativamente ao *cantus*, no compasso 35 do *altus* com o *bassus* a imitá-lo uma oitava abaixo no compasso 37, aparecendo ainda no compasso 38 do *cantus*. Lobo combina um motivo original com o motivo 1. Este surge no compasso 30 do *altus* (Exemplo 12), combinado com o motivo 1, sendo imitado pelo *bassus* no compasso 31 e, novamente, pelo *altus* no compasso seguinte. O *bassus* inicia um novo ponto de imitação sobre o mesmo motivo no compasso 34, o qual é imitado pelo *cantus* no compasso seguinte e pelo *tenor* no compasso 37.

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: C: son. Ky - - - ri - e - - e - ; A: son. Ky - ri - e e - lei - - son, ky - ri - e e - ; T: son. Ky - - - ri - e - ; B: son. Ky - - - ri - e - e - . The score is marked with '29' at the beginning of the Cantus staff.

**Exemplo 12:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, *Kyrie* (cc. 29-33)

No *Kyrie*, Lobo mantém-se muito próximo do modelo no respeitante à utilização e manipulação do material motivico. Em cada uma das partes introduz o motivo de um segmento do modelo, como é o caso do motivo 1 e do motivo 9, combinando-o com um motivo de invenção livre. No primeiro e último *Kyrie*, o motivo 1 é disposto pelas quatro vozes em intervalos relativamente curtos, ocorrendo quatro vezes no primeiro e cinco no último, mantendo muito presente nesta rubrica, com que a missa inicia, a sonoridade do modelo em que esta se encontra baseada.

<sup>101</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Items III e IV.

O Gloria encontra-se dividido em duas partes. A primeira parte termina no compasso 32, iniciando-se a segunda, com o texto “Qui tollis peccata mundi...”, no compasso seguinte. A primeira parte está dividida em seis segmentos, enquanto a segunda parte encontra-se dividida em cinco segmentos. Em termos da utilização de material motivico, dada a extensão da rubrica, ocorre maior recomposição por parte de Lobo relativamente ao Kyrie, onde se mantém muito próximo do modelo.

**Quadro 3**

1	1-7 <i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis</i>	1-2	D	C A	mot.1, 2	
		3-4	D	C B	mot.2	
		4-5	G	A T B	mot.1	
		5-6	G	T A	mot.1	
		6-7	G	A C T	orig.1	1
2	7-12 <i>Laudamus te... Glorificamus te</i>	8-9	G	A T	mot.2	
		10-11	Bb	C T <sup>7</sup> B	mot.2	
		12	G	T A B		2
3	12-18 <i>Gratias agimus tibi... gloriam tuam</i>	13-14	Bb	A T	orig.2 <sup>1</sup>	
		15-16	D	C T B	orig.2 <sup>1</sup>	
		17-18	D	T C B	orig.2 <sup>1</sup>	3
4	18-21 <i>Domine Deus... omnipotens</i>	20-21	C	C A	orig.2 <sup>2</sup>	4
		22-24	G	A T	orig.2 <sup>2</sup>	
		24-26 <i>Jesu Christe</i>			4vv.	
5	26-32 <i>Domine Deus agnus Dei Filius Patris</i>	26	D	C B		5
		28-29	G	A T	mot.8	
		31-32	D	C T B	mot.8	6
1	33-42 <i>Qui tollis peccata mundi miserere nobis</i>	35-36	G	A T	orig.3	
		38-39	G	A C T <sup>3</sup>	orig.3	
		41-42	Bb	A C2 B	orig.3	1
		45-47	G	T B	orig.3	
		48	F	C B		
2	41-51 <i>Qui tollis peccata mundi... nostram</i>	49-50	D	C T B		
		51	F	T B	orig.4	
		54-55	G	C B		
		57-58	D	C T B		3
3	50-58 <i>Qui sedes ad dexteram miserere nobis</i>					
4	58-66 <i>Quoniam tu solus... tu solus altissimus</i>	62-63	G	A B	mot.10	
		66-68 <i>Jesu Christe</i>				
		65-66	Bb	A C <sup>7</sup> T		
		67-68	G	A T		4
5	68-76 <i>Cum Sancto Spiritu... Amen.</i>					
		69-70	D	T A <sup>7</sup> B	mot.8	
		72-73	Bb	A C	mot.8	
		75-76	G	C T B	mot.8	5

O motivo conductor da missa, motivo 1 do modelo, surge no primeiro compasso do *cantus* no início do Gloria (Exemplo 13). Este motivo aparece combinado com o motivo 2 do modelo, encontrando-se de acordo com a indicação de Cerone quanto a

cada rubrica iniciar com a mesma imitação. O motivo 1 é imitado uma vez mais uma quinta abaixo pelo *altus* no compasso 4, tornando a repeti-lo no compasso 6. O motivo 2 aparece primeiramente no primeiro compasso do *altus*, sendo imitado uma quarta abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte. É ainda imitado pelo *bassus* no compasso 3 e pelo *cantus* no compasso 4.

Exemplo 13: Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 1-4)

**Exemplo 13:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 1-4)

O segundo segmento inclui a secção laudatória do texto (“laudamus te, benedicimus te...”), que geralmente é tratada pelos compositores de forma homofônica, privilegiando uma troca responsorial entre as vozes. Daqui resulta uma porção considerável do texto ser cantada num curto espaço de tempo, praticamente sem repetições, transformando este num dos mais curtos segmentos do Gloria. Apesar de se tratar de uma textura de quatro vozes, Lobo cria uma espécie de micro-policoralidade entre as vozes, agrupando-as em blocos de três, servindo o *altus* de voz comum entre os grupos. O motivo 2 do modelo continua no compasso 7 do *cantus* e no compasso 8 do *altus* (Exemplo 14), aparecendo invertido no *tenor* por duas vezes, no compasso 9 e 11 respectivamente.

Exemplo 14: Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 5-8)

**Exemplo 14:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 5-8)

Neste segmento a utilização de material motivico do modelo é praticamente inexistente para além do motivo 2, iniciando-se neste, assim como no segmento seguinte, uma

secção de recomposição em que Lobo mantém a sonoridade do modelo transformando, contudo, o desenho melódico dos motivos que no segmento posterior não aparecem dispostos em imitação.

O *altus* e o *tenor* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 12, iniciando o terceiro segmento com o texto “gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam”. Aqui Lobo utilizou apenas um motivo de invenção livre, baseando-se fortemente na sonoridade do motivo 3 do modelo.<sup>102</sup> Este motivo aparece primeiramente no compasso 12 do *altus* e *tenor*, associado ao texto “gratias agimus tibi”, ao qual responde o *cantus* e o *bassus* no compasso 14 com o mesmo motivo com o texto “propter magnam gloriam tuam” (Exemplo 15).

**Exemplo 15:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 13-16)

O quarto segmento inicia no compasso 18 com o *tenor* e o *bassus* agrupados em homofonia à distância de terceira (Exemplo 16). Em ambas as vozes surge um motivo de invenção livre, associado ao texto “Domine Deus” e “Deus Pater omnipotens”, baseado no motivo do segmento anterior associado ao texto “gloriam tuam”. O motivo é imitado pelo *cantus*, uma oitava acima do *bassus*, e pelo *altus* no compasso 19.

**Exemplo 16:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 17-20)

<sup>102</sup> Cf. Exemplo 3, p. 34.



O motivo de invenção livre (Exemplo 16) aparece ainda no compasso 21 do *tenor* seguido pelo *altus* no mesmo compasso e pelo *cantus* e *bassus* no compasso seguinte, associado ao texto “Domine Fili unigenite”, constituindo a primeira parte do quinto segmento. Cerone recomenda que as vozes se juntem em homofonia com valores rítmicos longos e consonâncias “devotas” nas palavras “Jesu Christe”, em sinal de reverência e decoro relativamente ao seu significado.<sup>103</sup> A recomendação é seguida por Lobo nas duas ocasiões em que ocorre este texto<sup>104</sup> com a utilização na primeira vez de valores rítmicos relativamente longos (semibreves e mínimas), assim como consonâncias perfeitas e imperfeitas (Exemplo 17). Para esta passagem do texto Lobo retirou do modelo não um motivo em particular, mas também a textura das quatro vozes associada à palavra “intercede”.<sup>105</sup> A escolha deste momento para uma citação integral de uma passagem do modelo poderá indicar uma atitude emulativa por parte de Lobo, num sinal de reverência para com Guerrero, uma tendência dos compositores que lhe seguiram e cuja influência ainda se fazia sentir nas primeiras décadas do século XVII.

**Exemplo 17:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 25-28)

O sexto segmento é iniciado pelo *tenor*, seguido do *cantus* e *altus*, no compasso 26 sobrepondo-se durante uma mínima à nota final do segmento anterior. Tal como no texto “Jesu Christe, neste segmento é utilizado de material motivico proveniente do modelo. Trata-se do motivo 8 (Exemplo 17), que é desenvolvido num ponto de imitação muito semelhante em termos da sonoridade com o quarto segmento que conclui a primeira parte do modelo.<sup>106</sup> O motivo aparece primeiro no compasso 26 do *tenor* sendo imitado novamente pela mesma voz no compasso 29 em homofonia com o *bassus*, aparecendo ainda no *cantus*. A primeira parte termina com uma cadência a Ré,

<sup>103</sup> CERONE, Pietro, op. cit., p. 688. Item IX.

<sup>104</sup> A primeira ocorre entre os compassos 24 e 26 e a segunda entre os compassos 66 e 68.

<sup>105</sup> Cf. Exemplo 4, p. 35.

<sup>106</sup> Cf. Exemplo 5, p. 36.

contrariamente ao final da rubrica, que termina com uma cadência a Sol. A este respeito, Cerone refere que quando o Gloria se encontra dividido em mais que uma parte, a parte “Et in terra...” pode concluir na confinal do modo<sup>107</sup> que, no caso do Gloria, termina em Ré.

O *altus* inicia a segunda parte no compasso 33 com um motivo de invenção livre, associado ao texto “Qui tollis peccata mundi”, constituindo o primeiro segmento (Exemplo 18). O motivo é imitado uma quinta abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte sendo esta voz, por sua vez, imitada uma oitava acima pelo *cantus* no compasso 35.

Example 18 is a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G-clef for C and A, and F-clef for T and B. The lyrics are: "Qui tollis peccata mundi". The score shows the beginning of the piece, with the Altus voice starting in measure 33. The Tenor voice enters in measure 34, and the Cantus voice enters in measure 35. The Bass voice enters in measure 36. The lyrics are: "Qui tollis peccata mundi".

**Exemplo 18:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 33-36)

O motivo de invenção livre aparece ainda no início do segundo segmento, também associado ao texto “qui tollis peccata mundi”, sendo introduzido pelo *tenor* no compasso 42, seguido pelo *bassus* uma quinta abaixo no compasso seguinte. O *altus* imita uma oitava acima o motivo do *bassus* no compasso 43, aparecendo ainda este motivo truncado no compasso seguinte do *cantus*. As vozes juntam-se em homofonia no compasso 46 com o texto “suscipe deprecationem nostram”. A homofonia é utilizada nesta passagem como recurso expressivo, que tem como função enfatizar o significado do texto, neste caso o chamamento e a súplica para que Deus ouça a oração dos fiéis.

Example 19 is a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G-clef for C and A, and F-clef for T and B. The lyrics are: "nostram, qui sedes ad dexteram". The score shows the beginning of the piece, with the Altus voice starting in measure 49. The Tenor voice enters in measure 50, and the Cantus voice enters in measure 51. The Bass voice enters in measure 52. The lyrics are: "nostram, qui sedes ad dexteram".

**Exemplo 19:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 49-52)

<sup>107</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item V.

No início terceiro segmento, no compasso 50, o *altus*, *tenor* e *bassus* encontram-se agrupados em homofonia. Um motivo de invenção livre aparece no compasso 50 do *bassus*, associado ao texto “qui sedes ad dexteram”, sendo apenas imitado uma vez mais pelo *cantus* uma oitava acima no compasso 52 (Exemplo 19).

As vozes juntam-se em homofonia no texto “quoniam tu solus sanctus”, com que inicia o quarto segmento no compasso 58, justapondo-se ao segmento anterior. As vozes encontram-se em homofonia na palavra “quoniam”, prosseguindo o *altus*, *tenor* e *bassus* com o texto “tu solus sanctus”. O *cantus* introduz o texto “tu solus Dominus” no compasso 60, sendo seguido pelo *altus* e *bassus* no compasso 62. O texto “tu solus Altissimus” surge também primeiramente no compasso 63 do *cantus*, sendo o motivo que aparece nesta voz imitado uma quinta abaixo pelo *tenor* no final do compasso. As vozes juntam-se em homofonia no texto “Jesu Christe”, com valores rítmicos mais longos, tal como indicado por Cerone. Contrariamente à primeira aparição deste texto entre os compassos 24 e 26,<sup>108</sup> a passagem do texto entre os compassos 66 e 68 inclui dissonâncias e não faz uso de material motivico proveniente do modelo (Exemplo 20).

65

C

A

T

B

Je - - - su Chri - - - ste, cum

69

C

A

T

B

San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri -

**Exemplo 20:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Gloria (cc. 65-73)

<sup>108</sup> Cf. Exemplo 17, p. 47.

No início do quinto segmento é utilizada no texto “Cum Sancto Spiritu” uma porção do material motivico das quatro vozes proveniente da primeira repetição do texto “femineo sexu”, entre os compassos 50 e 51 do modelo (Exemplo 20).<sup>109</sup> O motivo 8 aparece no compasso 70 do *altus* e *tenor*, mantendo-se a relação de homofonia entre as duas vozes como no modelo. A segunda repetição do texto “in gloria Dei Patris” e o “Amen” são acentuadamente baseados nos últimos compassos da primeira parte do modelo, mais concretamente na aproximação cadencial a Sol entre os compassos 54 e 57.

No Gloria, Lobo afasta-se do material motivico do modelo. Tal como indicado por Cerone, utiliza o motivo conductor na abertura da rubrica, passando a utilizar motivos de invenção livre nos segmentos seguintes, apenas regressando ao material motivico do modelo no final da primeira parte. Na segunda parte, continua a utilizar motivos de invenção livre baseando o motivo do segmento seguinte no do segmento anterior, desenvolvendo material motivico anterior tal como Guerrero o faz na segunda parte do modelo, regressando apenas ao modelo nos últimos segmentos e, não ao motivo conductor, mas sim a um motivo do final da primeira parte do modelo, o que vai de encontro à sugestão de Cerone quanto ao decoro resultante da maior utilização de motivos do meio do modelo.<sup>110</sup>

O Credo encontra-se dividido em quatro partes (Quadro 4). A primeira parte, que termina no compasso 50, compõe-se de seis segmentos; a segunda parte, que termina no compasso 64, de apenas um único segmento; a terceira parte, que termina no compasso 100, compõe-se de quatro segmentos e a quarta parte compõe-se de seis segmentos.

**Quadro 4**

1	1-13 <i>Patrem omnipotentem... invisibilium</i>	4-5	G	A B T <sup>7</sup>	mot.1	
		5-6	D	C B A <sup>7</sup>	mot.1, 2	
		6-7	C	B C	mot.1	
		7-8	G	A C2 B	mot.1, 2	
		9-10	D	B T A2	mot.3	
		11	D	C T B	mot.3	
2	13-22 <i>Et in unum Dominum... unigenitum</i>	12-13	Bb	C T B	mot.3	1
		15-16	D	T B	orig.1	
		18-19	D	C T A2	orig.1	
3	22-27 <i>Et ex Patre natum... saecula</i>	21-22	D	C T B	orig.2, mot.9 <sup>2</sup>	2
		24	G	A B	orig.3 (mot.2)	

<sup>109</sup> Cf. Exemplo 5, p. 36.

<sup>110</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item VI.

4	27-33 <i>Deo de Deo... Deo vero</i>	26-27	G	A C <sup>7</sup>	orig.4 (mot.9 <sup>2</sup> )	3
		27-28	D	T C B	orig.4 (mot.10)	
		29-30	G	T A B	orig.4 (mot.10)	
5	33-39 <i>Genitum non factum... facta sunt</i>	32-33	G	A T C <sup>7</sup>	orig.4 (mot.10)	4
		34-35	D	T B	mot.1, orig.5	
		36-37	G	A T	mot.1, orig.5	
6	39-50 <i>Qui propter nos homines... de caelis</i>	38-39	D	C A <sup>7</sup> B		5
		41	D	C T	mot.1, orig.6	
		42	A	A T	orig.6	
		44	A	A B	orig.6	
		46-47	G	T A <sup>7</sup> B	orig.7 (mot.8)	
		49-50	D	T C B	orig.7 (mot.8)	6
1	64- 33 <i>Et incarnatus est... homo factus est.</i>	53-54	D	T A <sup>7</sup> B	mot.9 <sup>2</sup> , 11	
		56-57	D	C T	mot.9 <sup>2</sup> , 11	
		58-59	G	A B	mot.1,9 <sup>2</sup>	
		62-63	C	T C <sup>7</sup> B		
		63-64	G	A T B		1
1	65-74 <i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	67-68	G	A B	mot.1, (4vv.)	
		70-71	D	T B	mot.9 <sup>2</sup>	
2	74-81 <i>Et resurrexit... secundum Scripturas</i>	73-74	Bb	T B	(4vv.)	1
		79-80	D	T A <sup>7</sup> B	mot.5	2
3	80-87 <i>Et ascendit in caelum... Patris</i>	83-84	G	A	mot.10, orig.8	
		85	C	A T		
4	87-100 <i>Et iterum venturus... erit finis</i>	86-87	D	C A T		3
		89-90	Bb	C T	mot.3	
		91	Bb	A T	mot.3	
		92-93	D	A B	mot.3	
		95-96	C	C B	mot.8	
		99-100	D	T A <sup>7</sup> B	mot.8	4
1	101-111 <i>Et in Spiritum... Filioque procedit</i>	102-103	G	T A <sup>7</sup> B	mot.9 <sup>2</sup> , orig.9	
		104-105	C	T C <sup>7</sup> B	mot.9 <sup>2</sup> , orig.9	
		107-108	D	A T	mot.9 <sup>2</sup> , orig.9	
		110-111	D	T C B		1
		113-114	D	T A C <sup>3</sup>	mot.2	
		117	C	C T <sup>7</sup> B	mot.4	
3	123-129 <i>Et unam Sanctam... Ecclesiam</i>	119-120	G	A C B	mot.5	
		122-123	G	A C <sup>7</sup> T	mot.5	2
		123-124	G	T A <sup>7</sup> B	mot.5, orig.10	
4	129-136 <i>Confiteor... peccatorum</i>	128-129	G	C A B	mot.5	3
		132-133	G	A C	mot.1	
5	136-142 <i>Et exspecto... mortuorum</i>	135-136	G	T A B	(mot.10)	4
		137-138	Bb	C T <sup>7</sup> B	(mot.4)	
6	142-150 <i>Et vitam venturi saeculi. Amen</i>	141-142	D	A B	mot.11	5
		145-146	Bb	C T B	mot.3	
		146-147	Bb	T C	mot.3	
		148-150	G	C T B	mot.3	6

Seguindo a recomendação de Cerone quanto à presença do motivo conductor no início de cada rubrica,<sup>111</sup> Lobo inicia o primeiro segmento do Credo com o motivo 1 do modelo. Contrariamente ao Gloria, em que o motivo 1 aparece primeiramente no *cantus*, no caso do Credo é o *tenor* quem primeiro o apresenta, indo de encontro à recomendação de Cerone. Este teórico recomenda que o compositor faça variar a entrada das vozes no início de cada rubrica, de forma a não ser sempre a mesma voz a introduzir o motivo conductor no início de cada rubrica.<sup>112</sup> O motivo do *tenor* é imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no compasso 3 (Exemplo 21). O motivo 1 continua associado ao texto “factorem caeli et terrae”, sendo introduzido pelo *altus* no compasso 4, seguido pelo *cantus* no compasso 5, aparecendo truncado ainda no compasso 7 do *altus*.

**Exemplo 21:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 1-4)

No texto “visibilium omnium” aparece o motivo 3, associado no modelo ao texto “iuva pusillanimes”, que é introduzido pelo tenor no compasso 8.<sup>113</sup> O *bassus* imita uma quarta abaixo o motivo do *tenor* no compasso 9 seguido pelo *cantus*, com o texto “et invisibilium”, no compasso 11.

O segundo segmento inicia com o *tenor* e o *bassus* agrupados em homofonia com um motivo de invenção livre baseado no motivo 3 do modelo. Este motivo aparece seguidamente no compasso 14 do *cantus* e *altus*. Lobo utiliza um novo motivo para o texto “Jesu Christum”, baseado no motivo do tenor no compasso 49 do modelo,<sup>114</sup> que aparece primeiramente no compasso 16 do *bassus*, seguido pelo *tenor* no compasso 18. O segmento termina com o *tenor* e o *bassus* agrupados em homofonia com mais um motivo de invenção livre associado ao texto “Filius Dei unigenitus”.

<sup>111</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item I.

<sup>112</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item I.

<sup>113</sup> Cf. Exemplo 2, p. 33.

<sup>114</sup> Cf. Exemplo 5, p. 36.

Lobo utiliza vários motivos de invenção livre ao longo do terceiro segmento. O *cantus*, *altus* e *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no texto “et ex Patre natum”, com material motivico de invenção livre baseado no motivo 2 do modelo. A este grupo responde o *cantus*, *altus* e *tenor*, também agrupados em homofonia com o texto “ante omnia saecula”, com material motivico baseado na segunda forma do motivo 9 do modelo.

No quarto segmento Lobo prossegue o desenvolvimento do motivo de invenção livre presente no compasso 24 do *cantus*. Este motivo, baseado no motivo 10, é introduzido pelo *bassus* no compasso 27 com o texto “Deum de Deo”, reaparecendo no compasso 28 da mesma voz, desta vez associado ao texto “lumen de lumine”. Aparece ainda no compasso 30 do *cantus*, com o texto “Deum verum”, e no compasso 31 do *tenor* com o texto “de Deo vero”.

No quinto segmento, tal como no anterior, o texto encontra-se dividido em pequenas secções, com cada secção composta por uma textura homofónica de três vozes. O *altus*, *tenor* e *bassus* introduzem o texto “genitum non factum” no compasso 33, com o motivo 1 a aparecer no *tenor* e um motivo de invenção livre no *bassus* (Exemplo 22). Um segundo grupo responde no compasso 35 com o texto “consubstantialem Patri”, aparecendo o motivo 1 uma quinta acima no *altus* e o motivo de invenção livre uma quinta acima no *tenor* (Exemplo 22). As quatro vozes juntam-se em homofonia no compasso 37 com o texto “per quem omnia facta sunt”.

The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The score is in a homophonic texture, with all voices moving in parallel motion. The lyrics are: C: ro, con - sub - stan - ti - a - lem; A: ro, ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem; T: ro, ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem; B: ge - ni - tum, non fa - ctum:.

**Exemplo 22:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 33-36)

O motivo 1 aparece ainda no compasso 40 do *cantus*, associado ao texto “qui propter nos homines”, no início do sexto segmento. O *altus* e o *tenor* encontram-se agrupados em homofonia no início do segmento, com um motivo de invenção livre aparecendo primeiramente no *altus*. Esse motivo é imitado pelo *tenor* uma quarta abaixo no compasso 42, com o texto “et propter mostram salutem”, como também o

*bassus* nesse compasso uma quarta abaixo o motivo do compasso 39 do *tenor*. O *cantus* e o *altus* encontram-se agrupados no compasso 45 com um motivo de invenção livre, baseado na sonoridade do motivo 8 do modelo, associado ao texto “descendit de caelis”. o *tenor* e o *bassus* respondem no final do compasso agrupados em homofonia à distância de terceira, culminando numa cadência a Ré. Sobre o desfecho da primeira parte, recorde-se a indicação de Cerone quanto à divisão do Gloria e do Credo em várias partes e a possibilidade da cadência final do “Patrem omnipotentem...” poder ser na confinal do modo, neste caso Ré.<sup>115</sup>

A Segunda parte é composta por apenas um segmento. Lobo utiliza a segunda forma do motivo 9,<sup>116</sup> do início da segunda parte do modelo, aparecendo este primeiramente no compasso 51 do *cantus* associado ao texto “Et incarnatus est” (Exemplo 23). O motivo é imitado uma oitava abaixo pelo *tenor* no compasso 52. É ainda utilizado no início do segmento o motivo 11 do modelo, associado ao texto “tuam commemorationem”, que aparece primeiramente no compasso 51 do *altus* sendo imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso seguinte (Exemplo 23).

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 49-52 of Lobo's Missa Sancta Maria, Credo. The lyrics are in Portuguese. The Cantus part starts with 'dit de cae - - - lis.' and 'Et in - car - na - - - tus'. The Altus part starts with 'dit de cae - lis.' and 'Et in car - na - - - -'. The Tenor part starts with 'de cae - lis.' and 'Et in - car -'. The Bass part starts with 'cae - - - - - lis.' and 'Et in - car -'.

**Exemplo 23:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 49-52)

Estes dois motivos são utilizados para o texto seguinte, aparecendo ambos no compasso 54 do *bassus* e *cantus* respectivamente, com o texto “De Spiritu Sancto”, sendo imitados uma quinta acima pelo *altus* no compasso 54 e uma oitava abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte. A segunda forma do motivo 9 aparece ainda associada ao texto “ex Maria Virgine”, com o *altus* a repeti-lo no compasso 57, seguido pelo *tenor* uma quinta abaixo no mesmo compasso. Nesta parte, Lobo contraria a recomendação de Cerone quanto à utilização de valores rítmicos longos no texto “Et incarnatus”.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item V.

<sup>116</sup> Cf. Exemplo 6, p. 37.

<sup>117</sup> Cf. CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item IX. Apesar de Cerone indicar as figuras rítmicas da breve, semibreve e mínima como valores longos adequados a esta passagem, Lobo utiliza sobretudo mínimas e



Contudo, essa tendência é contrariada a partir do compasso 61 com o uso quase exclusivo de semibreves. Nesse compasso o texto “ex Maria Virgine” é separado de “et homo factus est” por uma pausa de semibreve. A pausa foi utilizada muito provavelmente como recurso retórico para destacar duas concepções teológicas presentes no texto: a de Cristo ter encarnado através do Espírito Santo e a de se ter feito homem.

No primeiro segmento da terceira parte, o motivo 1 aparece modificado no compasso 65 do *altus*. O texto “Crucifixus etiam pro nobis”, entre os compassos 65 e 68, baseia-se na sonoridade dos compassos 44 a 48 do modelo. A segunda forma do motivo 9 aparece modificada no compasso 68 do *altus* e do *tenor*, que se encontram agrupados em homofonia, associada ao texto “sub Pontio Pilato” (Exemplo 24). As vozes juntam-se em homofonia no texto “passus, et sepultus est”, cuja sonoridade é influenciada pelos compassos 46 a 48 do modelo.

69

C sub Pon - ti - o Pi - la - - - to pas - sus, et se - pul - tus

A Pon - ti - o Pi - la - - - - - to pas - sus, et se - pul - tus

T Pon - ti - o Pi - la - - - - - to pas - sus, et se - pul - tus

B bis: sub Pon - ti - o Pi - - - - - la - to pas - sus, et se - pul - tus

**Exemplo 24:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 69-73)

Lobo serve-se do motivo 5 do modelo para o segundo segmento (Exemplo 25).<sup>118</sup> O motivo é introduzido pelo *altus* no compasso 74, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte com o texto “tertia die”. Um segundo motivo, que no modelo acompanha o motivo 5,<sup>119</sup> aparece no compasso 74 do *bassus*, acompanhando o motivo do *altus* no mesmo compasso. Este motivo aparece ainda uma terceira acima no compasso 75 do *cantus*, que o repete no compasso 77 com o texto “secundum Scripturas” sendo imitado uma quarta abaixo pelo *altus* com o mesmo texto no compasso 78. O motivo 5 reaparece no compasso 77 do *bassus* com o texto “secundum Scripturas”. Neste segmento o texto “et resurrexit” está associado a um

semínimas não como secções homofônicas de recitação do texto (como ocorre em “Jesu Christe” no Gloria), mas como motivos de imitação.

<sup>118</sup> Cf. Exemplo 3, p. 34.

<sup>119</sup> Cf. Exemplo 3, p. 34. Compasso 31.

melisma ascendente, transmitindo a sensação de subida, funcionando como resposta ao final do segmento anterior em que as vozes descem a uma tessitura mais grave no texto “et sepultus est”.

**Exemplo 25:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 74-77)

No terceiro segmento é utilizado o motivo 10, associado no modelo ao texto “quicumque celebrant”, que aparece primeiramente no compasso 80 do *bassus*, com o texto “et ascendit in caelum”, sendo imitado uma oitava acima pelo *cantus* no compasso seguinte com o mesmo texto (Exemplo 26).<sup>120</sup> O mesmo motivo é utilizado no texto “sedet ad dexteram Patris”, aparecendo no compasso 84 do *tenor*. Junto com o motivo 10, surge um outro motivo, de invenção livre, no compasso 80 do *tenor*. Lobo utiliza um intervalo de quinta descendente e oitava ascendente (Ré'-Sol-Sol') como recurso expressivo, transmitindo uma sensação de altura e a ideia da ascensão de Cristo ao Céu. Este motivo resume-se ao texto “et ascendit in caelum”, sendo imitado apenas uma vez pelo *altus* no compasso 82.

**Exemplo 26:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 78-81)

<sup>120</sup> Cf. Exemplo 7, p. 37.

O quarto segmento, com que conclui a terceira parte, é relativamente mais extenso que os anteriores. No texto “et iterum venturus est” é utilizado o motivo 3, associado no modelo ao texto “iuva pusillanimes” (Exemplo 27).<sup>121</sup> O motivo aparece primeiramente no compasso 87 do *bassus*, sendo imitado uma oitava acima pelo *cantus* no compasso 88, seguido pelo *tenor* no final do mesmo compasso. O motivo 3 é ainda utilizado no texto “cum gloria iudicare”, aparecendo no compasso 90 do *bassus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *tenor*, sendo imitado uma oitava acima pelo *altus* no compasso 91.

86

C

A

T

B

te - ram Pa - - - tris, et i - te - rum ven - tu - - - rus est

**Exemplo 27:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 86-89)

Lobo utilizou no texto “vivos et mortuos” valores rítmicos mais longos em homofonia numa atitude de reverência para com o significado do texto pelo uso da sonoridade presente no texto “passus et sepultus est” (Exemplo 28). Para além da utilização de semibreves, a homofonia confere uma clareza e força expressiva ao significado desta passagem: o poder de Cristo, que irá julgar os vivos e os mortos no dia do Juízo Final, uma atitude musical presente na polifonia pós-tridentina. No texto “cujus regni non erit finis” é utilizado o motivo 8 do modelo, associado ao texto “femineo sexu”, sendo o motivo introduzido pelo *altus* no compasso 96, seguido pelo *cantus* uma quinta acima no mesmo compasso. O *tenor* e o *bassus* juntam-se nos compassos 96 e 97 respectivamente com o motivo alterado, no caso do *tenor*, e truncado no caso do *bassus*.

<sup>121</sup> Cf. Exemplo 2, p. 33.

94

C et mor - - - tu - os: cu - - - jus re - gni

A vos et mor - tu - os: cu - jus re - - - gni non

T vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

B et mor - - - - tu - os: non

**Exemplo 28:** Lobo: *Missa Santa Maria*, Credo (cc. 94-97)

No primeiro segmento da quarta parte é utilizada a segunda forma do motivo 9, que surge primeiramente no compasso 101 do *tenor* (Exemplo 29). O *bassus* imita o mesmo motivo no compasso 102 e, novamente, uma quinta abaixo no compasso 103 com o texto “et vivificantem”. Junto com o motivo 9 aparece um motivo de invenção livre no compasso 101 do *altus*. Este motivo é imitado uma quarta acima pelo *cantus* no compasso 103 com o texto “et vivificantem”. A segunda forma do motivo 9 é usada ao longo de todo o segmento.

98

C non e - rit fi - - - nis.

A e - - - - rit fi - nis. Et in Spi -

T non e - rit fi - - - nis. Et in

B e - - - rit fi - - - - nis.

102

C Et vi - vi - fi - - can - tem,

A ri - tum San - - - ctum Do - mi - num et

T Spi - ri - tum San - - - ctum Do - - - - mi - num et

B San - ctum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - - - -

**Exemplo 29:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 102-105)

O motivo aparece no compasso 105 do *altus* e, uma quinta acima, no compasso 106 do *cantus* associado ao texto “et vivificantem”, assim como o motivo de invenção livre que

aparece no compasso 105 do *tenor* associado ao mesmo texto. Os dois motivos aparecem em simultâneo no compasso 107 do *tenor* e do *bassus* respectivamente (que estão agrupados em homofonia) associados ao texto “qui ex Patre Filioque. O *altus* imita o motivo do *tenor* no compasso 108 sendo, por sua vez, imitado pelo *cantus* no compasso seguinte.

O motivo 2 do modelo, associado ao texto “succurre miseris”, é utilizado nas frases descendentes que iniciam o segundo segmento com o texto “qui cum Patre et Filio” (Exemplo 30). O *cantus* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 111 com o motivo 2, entrando o *tenor* no compasso seguinte com o motivo truncado. No compasso 114, as vozes juntam-se em homofonia com o texto “simul adoratur”, sendo utilizado o motivo 4 do modelo, associado ao texto “refove flebiles”, assim como a sonoridade dessa passagem presente no modelo.<sup>122</sup>

110

C que pro - - - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li -

A pro - ce - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li -

T pro - ce - - - dit, et Fi - - - li -

B pro - ce - - - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o

**Exemplo 30:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 110-113)

No texto “qui locutus est”, Lobo utiliza o motivo 5 do modelo, associado ao texto “ora pro populo”.<sup>123</sup> Este surge primeiro no compasso 119 do *tenor*, aparecendo seguidamente em homofonia no compasso 120 do *cantus* e *altus*.

O motivo 5 continua a ser utilizado no terceiro segmento, associado ao texto “et unam Sanctam Catholicam”, sendo introduzido pelo *bassus* no compasso 123 (Exemplo 5). O *altus* e o *tenor* encontram-se agrupados nesse compasso com o mesmo motivo, aparecendo o motivo novamente no compasso 126 do *tenor*, associado ao texto “et Apostolicam Ecclesiam”. Junto com o motivo 5 aparece um motivo de invenção livre no compasso 123 do *altus* e *tenor*, que se encontram agrupados em homofonia (Exemplo 31).

<sup>122</sup> Cf. Exemplo 3, p. 34.

<sup>123</sup> Cf. Exemplo 3, p. 34.

122

C Pro - phe - - - - - tas, et

A Pro - phe - - - - - tas, et u - nam San - ctam Ca - tho - li -

T phe - - - - - tas, et u - nam San - ctam Ca - tho - li -

B et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam

**Exemplo 31:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 122-125)

O *cantus*, *altus* e *tenor* encontram-se agrupados em homofonia no texto “confiteor unum baptisma”, que inicia o quarto segmento no final do compasso 129. O motivo 1 reaparece no compasso 129 (Exemplo 32), consistindo o restante material motivico do segmento de invenção livre, baseado na sonoridade associada ao motivo 10 do modelo.

130

C fi - te or u - num bap - tis - - - - - ma in re -

A fi - te or u - num bap - tis - - - - - ma

T fi - te or u - num bap - tis - - - - - ma in re -

B in re -

**Exemplo 32:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 130-133)

Na passagem textual “et exspecto”, no início do quinto segmento, o material motivico baseia-se na sonoridade do motivo 4 do modelo. Aqui, o *tenor* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia, com o *bassus* a imitar no compasso 137 o motivo do *altus* no compasso anterior. No texto “resurrectionem mortuorum”, Lobo utilizou o motivo 11, no modelo associado a “tuam commemorationem”, colocando-o em homofonia no compasso 138 do *tenor* e *bassus*, sendo imitado no compasso seguinte pelo *altus* e *cantus* respectivamente. A utilização do motivo do último segmento do motete parece apontar para um reconhecimento sonoro do final do modelo.

**Exemplo 33:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 138-141)

No sexto segmento, a tendência da utilização de motivos do final do modelo inverte-se com uma clara preferência pelo motivo 3, do segundo segmento da primeira parte do motete. O motivo 3 aparece primeiramente no compasso 142 do *bassus*, que está agrupado em homofonia com o *cantus*, sendo imitado pelo *tenor* no compasso seguinte, estando também agrupado em homofonia com o *altus* (Exemplo 34). Este motivo reaparece no compasso 146 do *bassus*, agrupado em homofonia com o *cantus*, na segunda repetição do texto “et vitam venturi saeculi”.

**Exemplo 34:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Credo (cc. 142-145)

Seguindo as indicações de Cerone, Lobo iniciou o Credo com uma voz diferente da voz inicial do Gloria. Enquanto no Gloria o *cantus* introduziu o motivo 1, com um motivo diferente na entrada do *altus*, no Credo o *tenor* introduz o motivo 1, criando um ponto de imitação sobre esse motivo. Comparativamente ao Gloria, no Credo existe um uso mais extensivo da homofonia, com o agrupamento em bloco de duas ou três vozes, o que permite um controlo mais eficaz da grande quantidade de texto. Estas secções homofónicas são intercaladas com pontos de imitação na sua maioria sobre motivos provenientes do modelo, estando auditivamente mais próximo deste quando comparado ao Gloria, em que é utilizada maior quantidade de motivos de invenção livre. Lobo também se serve maioritariamente de motivos do interior do modelo, para além do

motivo-conductor, sobretudo o motivo 3, 9 e 10 o que vai de encontro à indicação de Cerone quanto a um uso preferencial de outros motivos que não o motivo inicial do modelo.

O Sanctus encontra-se dividido em três partes (Quadro 5). A primeira parte está dividida em dois segmentos e a segunda e terceira compõem-se de apenas um segmento. Seguindo a indicação de Cerone, quanto a existir variedade na entrada das vozes, é o *altus* a voz que inicia o Sanctus, contrariamente às rubricas anteriores.

**Quadro 5**

1	1-15 <i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>	2-3	D	C T <sup>7</sup> B	orig.1, mot.1	1
		4-5	D	T C	mot.1, orig. 1,2	
		5-6	G	A B	orig.1,	
		7-8	D	C T	orig.2, mot.1	
		9-10	D	C T B	orig.2, mot.1	
		12-13	D	A B	mot.2	
		14-15	D	C T	mot.2	
2	15-26 <i>Pleni sunt caeli... gloria tua</i>	16	Bb	A B	mot.9 <sup>2</sup>	2
		17-18	Bb	A B		
		18-19	G	T A B	mot.9 <sup>2</sup>	
		20	G	A C <sup>7</sup> B	mot.9 <sup>2</sup>	
		22	D	T B	mot.9 <sup>2</sup>	
		23-24	D	C T	mot.9 <sup>2</sup>	
		25-26	G	C T B	mot.9 <sup>2</sup>	
1	27-44 <i>Hosanna in excelsis</i>	27-28	D	C T	mot.1, orig.3	1
		28-29	D	T C	mot.1, orig.3	
		29-30	G	A B	mot.1, orig.3	
		30-31	G	B A	mot.1, orig.3	
		31-32	G	A B	mot.1, orig.3	
		33-35	G	A C <sup>7</sup> T	mot.1, orig.3	
		41-42	G	A B	mot.1, orig.3	
		43-44	G	A T B	mot.1, orig.3	
1	45-62 <i>Benedictus qui venit... Domini</i>	48-49	G	A T	mot.9 <sup>2</sup>	1
		52-53	Bb	A C	mot.9 <sup>1</sup>	
		54	D	C T	mot.9 <sup>1</sup> , 9 <sup>2</sup>	
		55	D	A C	mot.1	
		58	G	A T	mot.1	
		61-62	G	A C T	mot.1	

O *altus* introduz um motivo de invenção livre, já utilizado por Lobo no texto “Et in Spiritum” do Credo,<sup>124</sup> que é imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 4 e pelo *cantus* no compasso 8 (Exemplo 35). Surge no compasso 2 do *tenor* um segundo motivo de invenção livre que será imitado pelo *cantus* no compasso 5 e novamente pelo *tenor* no compasso 8. O motivo 1 aparece primeiramente no compasso 1 do *bassus*,

<sup>124</sup> Cf. Exemplo 29, p. 58.



sendo sucessivamente imitado pelo *cantus* no compasso 2, pelo *altus* no compasso 5, pelo *tenor* no compasso 6, novamente pelo *bassus* no compasso 8 e ainda pelo *altus* no mesmo compasso.

**Exemplo 35:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Sanctus (cc. 1-4)

No texto “Dominus Deus Sabaoth” Lobo introduziu o motivo 2 do modelo, associado ao texto “succurre miseris”, que aparece primeiramente no compasso 10 do *tenor* e *bassus*, que estão agrupados em homofonia. O *altus* imita uma quinta acima o motivo do *bassus* no compasso 11, sendo seguido pelo *cantus* no compasso 12.

As vozes juntam-se em homofonia no texto “pleni sunt caeli”, iniciando o segundo segmento, que serve como recurso expressivo para a passagem textual laudatória tal como no Gloria e Credo.<sup>125</sup> Neste segmento é utilizada a segunda forma do motivo 9 (Exemplo 36), que aparece de diversas formas em todas as vozes, por vezes simultaneamente, em valores rítmicos mais longos ou em homofonia até ao final do segmento.

**Exemplo 36:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Sanctus (cc. 13-16)

<sup>125</sup> Cf. Compassos 11 a 12 do Gloria, onde o texto “laudamus te, benedicimus te, glorificamus te” é posto em várias secções homofónicas, e os compassos 116 a 129 do Credo, onde também é aplicado o mesmo processo.

A segunda parte, com o texto “Hosanna in excelsis”, encontra-se escrita em ritmo ternário. Lobo desenvolveu sobretudo no motivo 1 do modelo, que aparece primeiramente no compasso 27 do *cantus*, sendo imitado pelo *altus* no compasso 29 (Exemplo 37). O *tenor* imita uma oitava abaixo o *cantus* no compasso 31 com o *bassus* a imitá-lo uma quinta abaixo no compasso 35. O motivo aparece novamente no compasso 36 do *cantus*, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *altus* no compasso 41. Junto com o motivo, surge também um motivo de invenção livre no compasso 27 do *tenor* (Exemplo 37). Este motivo será imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no compasso 29 e pelo *cantus* no compasso 32. Aparece ainda truncado no compasso 35 do *tenor* e completo no compasso 36 do *altus* e 39 do *bassus* e *cantus*. O *tenor* conclui o motivo no compasso 42.

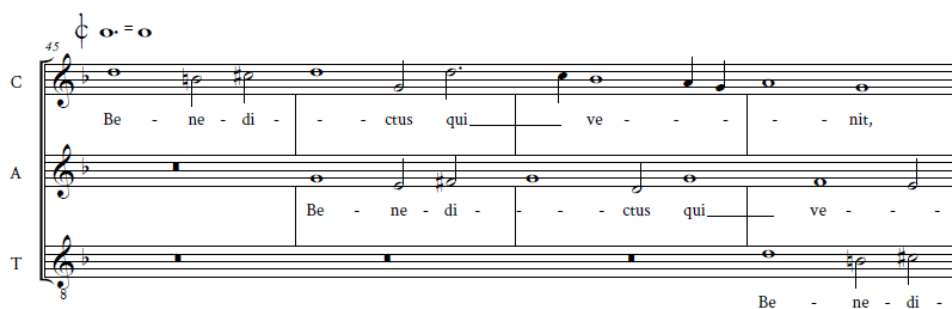
The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/4. The lyrics are "Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na". The score illustrates the initial entry of a motif in the Cantus part at measure 27, followed by imitations in the other voices. The Tenor part has an additional motif in measure 27. The Bass part enters in measure 29, and the Altus part enters in measure 31. The Cantus part has a second entry of the motif in measure 36, which is imitated by the Altus in measure 41 and the Bass in measure 39.

**Exemplo 37:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Sanctus (cc. 27-31)

No Benedictus, a textura é reduzida de quatro para três vozes (*cantus*, *altus* e *tenor*), seguindo a indicação de Cerone quanto à possibilidade de redução do número de vozes nesta parte do Sanctus.<sup>126</sup> O *cantus* introduz no compasso 45 a segunda forma do motivo 9 do modelo (Exemplo 38), associado ao texto “Sentiant omnes”.<sup>127</sup> O *altus* imita uma quinta abaixo o motivo do *cantus* no compasso 46 e o *tenor* no compasso 48 e 52. A primeira forma do motivo aparece ainda no compasso 49 do *cantus*, seguido pelo *altus* no compasso 50.

<sup>126</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item IX.

<sup>127</sup> Cf. Exemplo 6, p. 37.



**Exemplo 38:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Sanctus (cc. 45-48)

O motivo 1 surge no compasso 53 do *cantus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *altus* no compasso 55 e pelo *tenor* no compasso seguinte. Reaparece no compasso 58 do *altus* e no compasso 59 do *tenor*. Lobo ignorou a indicação de Cerone quanto ao Benedictus poder terminar na confinal do modo (Ré),<sup>128</sup> terminando com uma cadência a Sol, como acontece nas duas partes anteriores.



**Exemplo 39:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Sanctus (cc. 53-56)

O material motivico do modelo está muito presente no Sanctus. Apesar de Lobo iniciar a rubrica com dois motivos de invenção livre (reutilizando um do Credo) junto com o motivo 1, este último aparece em zonas fundamentais do texto, como é o caso do “Hosanna in excelsis” e em “in nomine Domini”, no final do Benedictus. Para além do motivo 1, utiliza somente mais um motivo de uma zona importante do modelo, a segunda forma do motivo 9, proveniente do início da segunda parte do motete.

No primeiro Agnus Dei, o motivo 1 do modelo encontra-se associado ao texto “Agnus Dei”, sendo introduzido pelo *altus*. O *cantus* imita-o uma quinta acima no compasso 2, entrando o *bassus* no compasso 4 seguido pelo *tenor* no compasso seguinte (Exemplo 40).

<sup>128</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item V.

## Quadro 6

1	1-28 <i>Agnus Dei... miserere nobis</i>				
		3-4	D	C A	mot.1
		7-8	D	T B A2	mot.1
		9-10	D	C B	mot.1
		13-14	D	C T B	mot.1
		15-16	G	A B	orig.1
		18-19	G	A T B	orig.2
		20-21	Bb	A C	orig.2
		22-23	D	T C B	orig.2
		27-28	G	C T B	orig.2
					1

**Exemplo 40:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Agnus Dei I (cc. 1-4)

No compasso 14 o *altus* introduz um motivo de invenção livre, associado ao texto “qui tollis peccata mundi”, com uma sonoridade muito aproximada ao motivo presente no primeiro Kyrie (Exemplo 41), também de invenção livre.<sup>129</sup> Este motivo é imitado uma quinta abaixo pelo *tenor* no compasso 16. Um novo motivo de invenção livre aparece no compasso 18 do *cantus*, associado ao texto “miserere nobis”, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte, agrupado em homofonia com o *altus*. No compasso 21, com a repetição do texto anterior, o motivo reaparece no *bassus*, seguido pelo *tenor* e o *cantus* no mesmo compasso, seguidos pelo *altus* no compasso 22. O *tenor* e o *bassus* estão agrupados no compasso 23 com o mesmo motivo. O *cantus* entra no compasso 25 com o motivo que é repetido uma mínima depois pelo *tenor* e *bassus*, novamente agrupados em homofonia.

<sup>129</sup> Cf. Exemplo 9, p. 41.

13

C

A

T

B

17

C

A

T

B

pec - ca - ta mun - di,

**Exemplo 41:** Lobo: *Missa Sancta Maria*, Agnus Dei I (cc. 13-20)

Lobo faz uso extensivo do motivo 1 no início do primeiro Agnus Dei, incorporando um motivo de invenção livre proveniente do início da missa, possivelmente com a intenção de conferir um carácter de unidade à obra. No texto “miserere nobis”, tem ainda a oportunidade de introduzir um novo motivo de invenção livre com uma sonoridade diferente dos restantes da missa.

No segundo Agnus Dei, Lobo expande a textura para seis vozes, com a adição de um segundo *cantus* e *altus*, de acordo com a possibilidade levantada por Cerone, que apenas menciona a redução da textura, não referindo a sua expansão para um maior número de vozes que aquelas para que a missa se encontra escrita.<sup>130</sup> Existe um canon entre o *cantus 1º* e o *tenor* com a indicação “Tenor in diapason. Per aliam viam reversi sunt”, utilizando o motivo 1 do modelo, utilizado no início de cada uma das rubricas (Imagem 1).

<sup>130</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item IX.

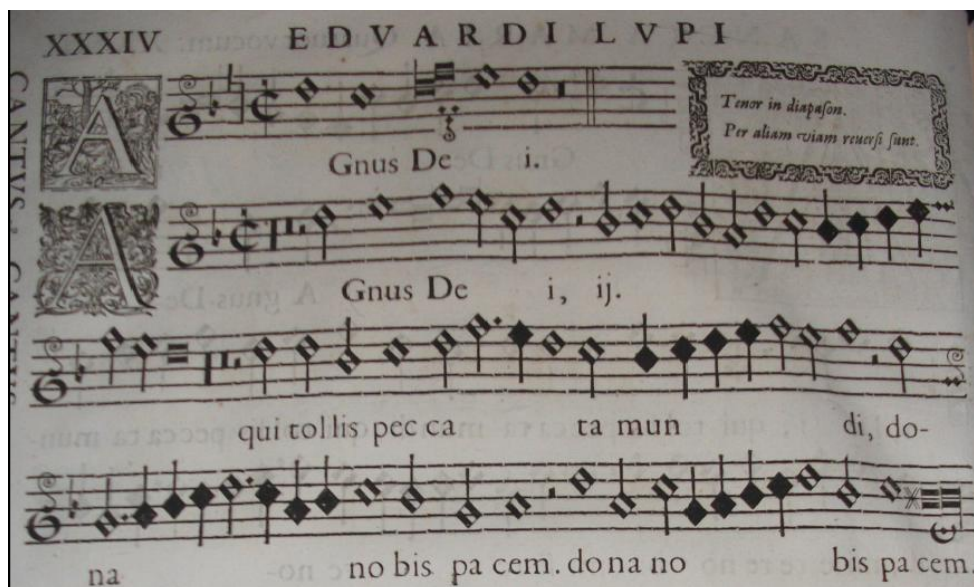


Imagem 1: Lobo: *Liber Missarum* (f. 34a)

A frase, retirada do Evangelho segundo S. Mateus 2: 12, para a festa da Epifania, refere-se à ida dos Reis Magos a Belém adorar Jesus. A frase reporta-se ao aviso que tiveram em sonho para regressarem por outro caminho, evitando assim a passagem pela casa de Herodes, que os recebera na ida e pedira que lhe desvendassem o paradeiro de Jesus com o fim de também ele o ir adorar. A escrita de canons com instruções bíblicas no segundo Agnus Dei foi uma prática comum entre os compositores portugueses da primeira metade do século XVII, apesar de nas edições a partir de 1630 se muito reduzida a utilização deste engenho.<sup>131</sup> Manuel Cardoso faz uso extensivo do canon no segundo Agnus Dei de duas missas do *Liber Missarum* de 1625,<sup>132</sup> sendo Duarte Lobo o compositor (que viu a sua obra impressa) que mais uso fez desta técnica em três missas no *Liber Missarum* de 1621 e três no livro de missas de 1639.<sup>133</sup>

Armindo Borges, referindo-se a este canon,<sup>134</sup> identificou a origem bíblica da frase, assim como a relação de oitava entre o *cantus 1º* e o *tenor*. Porém, quanto à disposição do motivo ao longo da rubrica, apenas menciona que o motivo deve alternar entre a sua forma inicial e a forma inversa. A resolução do canon passa não só pela sua

<sup>131</sup> Possivelmente até pelo menos a década de 1630, uma vez que no *Liber Missarum* (1636) de Filipe de Magalhães apenas uma missa utiliza esta técnica no segundo Agnus Dei. No caso de Manuel Cardoso, não aparece qualquer canon no segundo livro de missas (1636), apenas existindo duas ocorrências no terceiro livro (1636).

<sup>132</sup> Contêm um canon as missas *Miserere mihi Domine* e *Tradent enim vos*.

<sup>133</sup> São as missas *De Beata Virgine*, *Sancta Maria* e *Valde honorandus est* no livro de 1621 e as missas *Hic est praecursor*, *Vox clamantis* e *Dum aurora* no livro de 1639.

<sup>134</sup> BORGES, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben un Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg, Gustav Bosse, 1986, p. 221.

inversão, mas também pela disposição da sua forma retrógrada, alternando com a forma inicial.

#### Quadro 7

1	1-25 <i>Agnus Dei... dona nobis pacem</i>				
		2-3	D	T C1	mot.1, orig.1
		4-5	D	A2 T	mot.1, orig.1
		8-9	A	A2 B	mot.1, orig.1
		9-10	D	C1 C2 B	mot.1, orig.1
		10-11	D	T C1	mot.1, 9 <sup>2</sup>
		12-13	D	T B	mot.1, 9 <sup>2</sup>
		13-14	G	A2 B	mot.1, 9 <sup>2</sup>
		14-15	D	C2 C1	mot.1, 9 <sup>2</sup>
		16-17	A	A2 B	mot.1, 9 <sup>2</sup>
		17-18	D	C1 C2 <sup>7</sup> A1	mot.1, 9 <sup>2</sup>
		18-19	D	T C1	mot.1, orig.2
		23-24	C	C2 A2 B	mot.1, orig.2
		24-25	G	C2 T B	mot.1, orig.2
					1

O segundo Agnus Dei encontra-se formalmente dividido num único segmento (Quadro 7). O motivo 1 do modelo, que aparece no início da rubrica (Exemplo 42), está sempre presente ao longo desta, em resultado do canon entre o *cantus 1º* e o *tenor*, o que permite a utilização de motivos de invenção livre. Tal é o caso do motivo de invenção livre que aparece primeiramente no compasso 2 do *altus*, associado ao texto “agnus Dei” (Exemplo 42). Este motivo aparece truncado no compasso 1 do *bassus*, surgindo completo, em imitação do *altus*, no compasso 3. Aparece ainda no compasso 6 do *altus 2º* e no compasso 8 do *bassus*.

The musical score for Agnus Dei II, measures 1-4, is presented for six voices: Cantus 1º, Cantus 2º, Altus 1º, Altus 2º, Tenor, and Bassus. The lyrics are "A - gnus De - i, a - gnus De - i". The score shows the initial entry of the "agnus Dei" motif in the Altus 1º and its subsequent appearances in the other voices. The Tenor part has a "Resolutio" marking. The Bassus part has a "Resolutio" marking.

Exemplo 42: Lobo: *Missa Sancta Maria*, Agnus Dei II (cc.1-4)

**Exemplo 43:** Lobo: *Missa Sancta Maria, Agnus Dei II* (cc. 13-20)

Os dois *altus* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 10, introduzindo a segunda forma do motivo 9, associado ao texto “qui tollis peccata mundi” (Exemplo 43). O motivo aparece no compasso 10 do *bassus* e no *cantus 2º* e *altus 1º*, que estão agrupados em homofonia no compasso 14. O *altus 2º* entra com o motivo no compasso 14 e, por fim, o *bassus* no compasso 16. O *altus 1º* introduz um segundo motivo de invenção livre no compasso 17, associado ao texto “dona nobis pacem” (Exemplo 43). Este motivo é imitado uma quarta acima pelo *cantus 2º* no compasso seguinte. O *bassus* entra com o motivo no compasso 19. O motivo aparece ainda no compasso 22 do *cantus 2º*.

No segundo Agnus Dei, Lobo utilizou dois motivos de invenção livre e o motivo que inicia a segunda parte do modelo. A presença constante do motivo 1 ao longo de toda a rubrica terá proporcionado a liberdade de utilização de mais material motivico original, compostos pelos dois motivos que são intercalados com um motivo de uma zona importante do modelo. A textura mantêm-se sempre densa, apenas existindo duas



passagens em que duas vozes estão agrupadas homofonicamente, coincidindo com o aparecimento do motivo proveniente do modelo no texto “qui tollis peccata mundi”.

Na missa *Sancta Maria*, Lobo mantém-se fiel aos cânones da construção de uma missa sobre uma composição polifônica, sumarizada por Pietro Cerone em *El Melopeo y Maestro*. Em termos da utilização de material motivico proveniente do modelo, podem ser encontrados ao longo das várias rubricas da missa pontos de maior e menor incidência. Para além do motivo 1, sempre presente no início de cada rubrica e em momentos de determinada importância (como o “Hosanna in excelsis” ou “in nomine Domini”), Lobo recorre a motivos sobretudo do interior do motete de Guerrero.

No Kyrie existe uma maior ocorrência motivica do modelo, não só pelo pouco texto, mas também por ser a primeira rubrica da missa a ser cantada o que, certamente teria um impacto auditivo imediato. No Gloria, após a utilização dos motivos 1 e 2 do modelo no segmento inicial, ocorre nos segmentos interiores um processo de recomposição com novos motivos baseados na sonoridade do modelo, com a sucessão de blocos de homofonia, em que é mais trabalhada a textura que o desenvolvimento de um motivo em particular num ponto de imitação. O material motivico do modelo regressa no final de cada uma das partes, geralmente o último motivo da primeira parte ou do fim do motete. No Credo prossegue o desenvolvimento da textura a partir da sonoridade do modelo, sobretudo na primeira parte, com o texto articulado em secções de homofonia. A quarta parte é particularmente rica em material motivico do modelo, com a utilização dos motivos 9, 5, 3 entre outros. No Sanctus, Lobo regressou a uma maior dependência do modelo em termos de material motivico. O motivo 1 está presente em três das quatro partes, assim como o motivo 9, ambos articulados com motivos de invenção livre tal como acontece no Kyrie. No primeiro Agnus Dei, pela sua brevidade, a presença do motivo 1 é predominante, com a adição de dois motivos de invenção livre. Tal acontece no segundo Agnus Dei em que a presença do motivo 1 ao longo de toda a rubrica propiciou a utilização de dois motivos de invenção livres.

Em geral, percebe-se que Lobo teve uma maior preferência pelos motivos 1, 5, 8, 9 e 10 do modelo, utilizando-os em quase todas as rubricas, com especial ênfase no início ou final de cada parte ou em determinada passagem do texto, cujo seu significado possui grande importância em termos teológicos.

## 5.2 A MISSA *DICEBAT IESUS*

Duarte Lobo utiliza como modelo para a missa *Dicebat Iesus* o motete com o mesmo *incipit* de Francisco Guerrero. Este motete encontra-se escrito para quatro vozes (*cantus, altus, tenor e bassus*) tendo sido publicado, tal como o motete *Sancta Maria succurre miseris*, no livro *Motetta Francisci Guerreri...* de 1570 e, posteriormente, também no livro de motetes de 1597. Esta obra subsiste ainda em três manuscritos, conservados em Granada, Valência e Segovia,<sup>135</sup> contendo este último apenas o *incipit* do texto.

O motete possui a indicação *Dominica de Passione*, destinando-se assim a ser cantado no Domingo da Paixão. Guerrero usou uma passagem do texto proveniente do Evangelho segundo São João 8: 46-48, destinado ao Domingo da Paixão. No motete é omitido o *incipit* “In illo tempore”, com que inicia o Evangelho para esse dia, contrariando a prática comum em motetes que utilizam textos dos Evangelhos, em que outros compositores iniciam os motetes com esse *incipit*.<sup>136</sup> A passagem do capítulo 8 de S. João narra a ida de Jesus ao Templo e o diálogo que trava com a multidão que lá se encontra, explicando-lhes que ele é o filho de Deus. A multidão não o compreende, respondendo-lhe Jesus perguntando porque lhe querem tirar a vida, uma vez que ele fala a verdade que ouviu do Pai, e porque não acreditam nele. Acrescenta que quem é de Deus ouve e compreende as suas palavras e se eles não as ouvem então é porque não são de Deus.

Formalmente o motete, tal como o anterior, encontra-se dividido em duas partes simétricas com 55 compassos cada. Contudo, enquanto a primeira parte está dividida em três segmentos, a segunda parte está dividida em apenas dois (Quadro 8). Contrariamente ao motete *Sancta Maria succurre miseris* em que se faz sentir a influência de Morales em algum do material motivico, em *Dicebat Iesus* o material motivico aparenta ser na sua maioria de invenção livre, uma vez que se trata de uma passagem do Evangelho e não uma antífona ou responsório do Ofício.

---

<sup>135</sup> E-GRcr Ms 2 e Ms 6; E-VAc Ms s/c e E-SE Ms 13.

<sup>136</sup> Para além de Guerrero, também utilizaram este texto em motetes os compositores Juan Navarro, Sebastián Raval e Estêvão de Brito. O próprio Guerrero possui dois motetes em que utiliza o *incipit* “In illo tempore” no livro de 1570, assim como outros compositores como Cristóbal de Morales, Juan Esquivel e Estêvão de Brito.

### Quadro 8

#### [prima pars]

1	1-17 <i>Dicebat Iesus turbis judaeorum</i>	9-10	D	A B	mot.1, 2	1
		13-14	D	T A B	mot.1, 2	
2	16-31 <i>quis ex vobis arguet me de peccato?</i>	15-16	G	C T B	mot.2	1
		16-18	D	B A	mot.3	
		20-21	A	T C	mot.4	
		22-23	C	A B	mot.3, 4	
		23-24	D	A B	mot.4	
		24-25	F	C B	mot.4	
		27-28	G	C A	mot.4	
		29-30	G	T B	mot.4	
		30-31	A	C B	mot.4	
		32-33	F	A B	mot.5	
3	30-55 <i>si veritatem... non creditis mihi</i>	35-36	D	C B	mot.5	2
		38-39	Bb	T B	mot.5	
		40-41	Bb	C B	mot.5	
		45-46	D	A T	mot.6	
		48-49	G	T A <sup>7</sup>	mot.6	
		50	Bb	A B	mot.6	
		51-52	G	A B	mot.6	
		52-53	A	C A	mot.6	
		54-55	D	C A B	mot.6	

#### [secunda pars]

1	56-77 <i>Quia ex Deo est... verba Dei audit</i>	61-62	D	T B	mot.7	1
		63-64	D	A T	mot.7	
		66-67	D	T A <sup>7</sup> B	mot.7	
		68-69	G	C T	mot.7, 8	
		70-71	C	A B	mot.8	
		71-72	D	B C	mot.8	
		73-74	D	C T B	mot.7, 8	
		75-76	D	A T B	mot.8	
		80	G	B C	mot.9	
		81-82	D	A B	mot.9	
2	76-110 <i>propterea vos... non estis</i>	82-83	G	T C B	mot.9	2
		85-86	D	A T	mot.9	
		88-89	C	B A	mot.9	
		90-91	D	T C	mot.10	
		92-93	D	B A	mot.10	
		95-96	Bb	C A T	mot.10	
		100-101	A	C T	mot.10	
		103-104	D	A B	mot.10	
		104-105	G	C T	mot.10	
		107-108	D	A B	mot.10	
		108-109	D	B A		2
		109-110	G	C T B		

Como acontece no motete *Sancta Maria succurre miseris*, o início de *Dicebat Iesus* é composto por uma longa introdução entre o *cantus* e o *altus*, juntando-se as quatro vozes apenas com a entrada do *bassus* no compasso 7. A ordem de entrada das vozes, da mais aguda para a mais grave, transmite uma ideia de profundidade, acentuada pela tessitura grave com que cada voz com entra na primeira frase. O motivo 1, associado ao texto “Dicebat Iesus”, que servirá de motivo conductor à missa de Lobo, é

introduzido pelo *cantus* no compasso 1 (Exemplo 44). Este motivo será imitado uma quarta abaixo pelo *altus* no compasso 3, pelo *tenor* no compasso 5 e pelo *bassus* no compasso 7. O motivo 1 reaparece modificado no compasso 10 do *cantus*, iniciando um ponto de imitação que é continuado pelo *altus* uma quinta abaixo no compasso 12.

**Exemplo 44:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 1-4)

O motivo 2, de construção simples, está associado ao texto “turbis judeorum” e aparece primeiramente no compasso 4 do *cantus* (Exemplo 45). Reaparece no compasso 6 do *altus* e no compasso 10 do *bassus* e ainda no compasso 14 do *altus* e *bassus* respectivamente. Este motivo tem menor importância no primeiro segmento quando em comparação com o motivo 1 pelas várias formas em que aparece, assim como pela menor repetição do texto a que está associado comparativamente ao texto do motivo 1.

**Exemplo 45:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 5-8)

No segundo segmento o motivo 3, associado ao texto “quis ex vobis”, aparece pela primeira vez no compasso 16 do *tenor* (Exemplo 46). O *altus* entra no compasso 17 seguido pelo *cantus*, em valores rítmicos longos, no compasso 18. O motivo aparece ainda no compasso 20 do *bassus*. O motivo 4, associado ao texto “arguet me de peccato”, possui o mesmo desenho melódico que o motivo 1 do motete *Sancta Maria succurre miseris* (Exemplo 46).<sup>137</sup> Este motivo surge no compasso 18 do *altus*, seguido

<sup>137</sup> Cf. Exemplo 1, p. 32.

pelo *tenor* no compasso 19. Aparece ainda no compasso 21 do *cantus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 22, que se encontra agrupado em homofonia com o *tenor*, e novamente pelo *cantus* no compasso 27.

13

C tur - - - bis ju - de - o - - - rum: \_\_\_\_\_

A le - sus tur - bis ju - de - o - rum: \_\_\_\_\_

T bis ju - de - o - - - - rum: quis

B - - - - rum, tur - bis ju - de - o - rum: quis ex \_\_\_\_\_

17

C \_\_\_\_\_ quis \_\_\_\_\_ ex vo - -

A quis ex vo - bis ar - - gu - et me de pec - ca - - -

T ex vo - - - - bis ar - gu - et me de pec - ca - - -

B \_\_\_\_\_ vo - - - - bis, quis

**Exemplo 46:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 17-20)

O *tenor* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no início do terceiro segmento com o motivo 5, associado ao texto “si veritatem dico vobis” (Exemplo 47). O *altus* imita uma quinta acima o motivo do *bassus* no compasso 31 e o *cantus* no compasso seguinte. O *bassus* introduz o motivo 5 num novo ponto de imitação no compasso 34, com o *cantus* a imitá-lo no compasso 36. Segue-se o *tenor* no compasso 37 e, por fim, o *altus* no compasso 38.

29

C de pec - ca - - - to? si ve - ri -

A - pec - ca - - to? si ve - ri - ta - -

T - - - - to? si ve - ri - ta - tem di - - - -

B pec - ca - - to? si ve - ri - ta - tem di - - - - co

**Exemplo 47:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 29-32)

O motivo 6, associado ao texto “quare non creditis mihi”, surge no compasso 42 com o *cantus* e o *bassus* agrupados em homofonia à distância de terceira (Exemplo 48). O *altus* imita o motivo do *bassus* uma quinta acima no compasso 47. O motivo reaparece no compasso 49 do *bassus* sendo imitado uma oitava acima pelo *tenor* no compasso seguinte e ainda novamente no compasso 52 do *bassus*.

41

C - - - bis, quare non cre - di - tis mi - hi,

A vo - bis, quare non

T 8 - - - - bis, quare

B vo - bis, quare non cre - di - tis mi - hi,

**Exemplo 48:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 41-44)

A segunda parte do motete inicia com o motivo 7, associado ao texto “Qui ex Deo est”, que aparece no compasso 56 do *cantus*, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *altus* no compasso 58 (Exemplo 49). O *bassus* imita o motivo do *altus* uma oitava abaixo no compasso 60. O motivo 7 reaparece na repetição do texto a ele associado com o *cantus* a reintroduzi-lo no compasso 62, seguido pelo *altus* uma quinta abaixo. Segue-se o *bassus* no compasso 64 e, por fim, o *tenor* no compasso 65.

57

C De - o est ver - ba De - i au - - - dit,

A Qui ex De - o est ver - ba De - i au -

T Ver - ba De - i au -

B Qui ex De - o

**Exemplo 49:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 57-61)

O motivo 8, associado ao texto “verba Dei audit”, sucede ao motivo 7 no compasso 58 do *cantus*, com o *tenor* a imitá-lo no compasso 60 (Exemplo 49). Reaparece num novo ponto de imitação que tem início no compasso 67 do *cantus*, sucedendo-lhe o *altus*, *tenor* e *bassus*, agrupados em homofonia no compasso 69, e novamente o *cantus* no compasso 71 (Exemplo 50). O motivo é ainda desenvolvido num terceiro ponto de

imitação no compasso 74 com o *tenor* e o *bassus* agrupados em homofonia e, uma mínima mais tarde, o *cantus* e o *altus*.

66

C au - dit, ver - ba De - i au - dit,

A ba De - i au - dit, ver -

T De - o est ver - ba De - i au - dit, ver -

B est, qui ex De - o est ver -

**Exemplo 50:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 66-69)

O segundo segmento – o mais extenso do motete – inicia no compasso 76 com o motivo 9, associado ao texto “propterea vos non auditis”, a aparecer no *tenor*. Este é imitado uma quinta acima pelo *cantus* no compasso 77, aparecendo ainda no compasso 78 do *bassus* e do *altus* respectivamente (Exemplo 51). O texto é ainda repetido por mais duas ocasiões ao longo do segmento, correspondendo a dois pontos de imitação. O primeiro ocorre a partir do compasso 81, com o motivo 9 aparecendo primeiramente no *cantus* seguido pelo *tenor* no compasso 82 e pelo *altus* no compasso seguinte. No segundo, o *bassus* e o *cantus* encontram-se agrupados em homofonia com o motivo 9 no compasso 86, com o *tenor* a entrar no compasso 87.

78

C re - a vos non au - di - tis, pro - pte -

A pro - pte - re - a vos non au -

T a vos non au - di - tis,

B pro - pte - re - a vos non au - di - tis,

**Exemplo 51:** Guerrero: *Dicebat Iesus* (cc. 78-81)

O motivo 10, associado ao texto “quia ex Deo non estis”, é desenvolvido em vários pontos de imitação até ao fim do motete. A repetição do texto tem aqui um papel de reforço do seu significado, com particular destaque dado à passagem “non estis”, através do agrupamento das vozes em blocos de homofonia, contrastando com blocos de imitação com uma textura de maior ou menor densidade. O primeiro ponto de imitação ocorre a partir do compasso 90, com o motivo 10 a aparecer no *altus*, sendo imitado

90

C

- - - - - tis, qui - a ex De - o non e -

A

qui - a ex De - o - non e - - - - - stis,

T

- - - - - tis, au - - - - di - tis, qui - a ex De - o -

B

- - - - - qui - a ex De - o non e - - - - -

O *bassus* introduz o motivo num novo ponto de imitação no compasso 95. Aqui, a entrada sucessiva das vozes – da mais grave para a mais aguda – transmite uma imagem de altura, como acontece em outros motetes de Guerrero.<sup>138</sup> O *tenor* é a segunda voz a entrar com o motivo no compasso 96, seguido pelo *altus* e o *cantus* no compasso seguinte. O motivo reaparece isolado no compasso 98 do *tenor*, numa passagem em que a textura se encontra momentaneamente reduzida a três vozes. O *altus* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 101, com o *tenor* a entrar uma mínima depois e o *altus* no compasso seguinte. Novamente, no compasso 105, o *altus* e o *bassus* estão agrupados em homofonia com o *cantus* a entrar uma mínima depois e o *tenor* no compasso 106.

<sup>138</sup> Cf. STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 195. Cf. también o motete *Sancta Maria succurre miseris*, cc. 83-86.



imitação, como é o caso do último segmento do motete, enquanto em segmentos mais curtos, como o primeiro, o motivo associado ao texto aparece apenas uma vez em cada voz.

A missa *Dicebat Iesus* é a terceira missa no índice do *Liber Missarum*, ocupando os fólhos 35a a 50b do livro. Tal como o modelo, também se encontra escrita para quatro vozes (*cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus*). Não existe referência directa quanto à ocasião litúrgica a que esta missa estava destinada. Todavia, contrariamente à missa *Sancta Maria*, o modelo da missa *Dicebat Iesus* indica o Domingo da Paixão como momento litúrgico, pressupondo-se a partir desta indicação que a missa estaria destinada a esse Domingo ou outras celebrações litúrgicas envolvendo o Domingo de Ramos e a Semana Santa.

**Quadro 9**

1	1-7 <i>Kyrie eleison</i>	5-6	D	A B	mot.1, orig.1	1
		6-7	G	C T B	mot.1, orig.1	
2	8-14 <i>Christe eleison</i>	9-10	A	T C	mot.3, orig.2	2
		10-11	G	A T B	mot.3, orig.2	
		11-12	G	B T	mot.3, orig.2	
		13-14	D	C A B		
3	15-21 <i>Christe eleison</i>	15-16	D	A B	mot.5, orig.3	3
		16-17	C	C B	mot.5, orig.3	
		18	D	T B	mot.5, orig.3	
		18-19	D	T A <sup>7</sup> B	mot.5	
		20-21	D	A B		
4	22-31 <i>Kyrie eleison</i>	24	D	C B	mot.1, 6	4
		25-26	G	T C <sup>7</sup> B	mot.1, 6	
		26-27	C	T C	mot.1	
		28-29	Bb	C T	mot.1, 6	
		30-31	G	C T B		

O Kyrie compõem-se de quatro partes, que correspondem a outros tantos segmentos, de acordo com a divisão do texto (Quadro 9). Tal como acontece na missa *Sancta Maria*, Lobo optou por juntar um motivo de invenção livre ao motivo 1 no início do primeiro Kyrie, constituindo assim a invenção do início do modelo com um “acompanhamento” diferente tal como indicado por Cerone.<sup>139</sup> O motivo 1 surge no primeiro compasso do *cantus* sendo apenas imitado pelo *bassus* no compasso 4 (Exemplo 53). No caso do motivo de invenção livre, este surge no compasso 1 do *altus*

<sup>139</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item I.

sendo imitado uma quarta abaixo pelo *tenor* no compasso 3, aparecendo ainda no compasso 5 com o *cantus* e o *tenor* agrupados em homofonia.

**Exemplo 53:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Kyrie (cc. 1-4)

O primeiro *Christe* inicia com um motivo de invenção livre, que aparece no compasso 8 do *tenor*, sendo imitado uma quinta acima pelo *altus* no compasso 10 (Exemplo 54). O motivo aparece no compasso 11 do *bassus* sendo imitado uma oitava acima pelo *cantus* no final do compasso. Lobo utilizou o motivo 3 proveniente do modelo (associado ao texto “quis ex vobis”) como motivo subsidiário para o *Christe*, segundo a indicação de Cerone,<sup>140</sup> com este a aparecer no compasso 8 do *cantus*, sendo imitado pelo *bassus* uma quinta abaixo no compasso seguinte (Exemplo 54). Dada a pequena dimensão desta parte (apenas sete compassos), o ponto de imitação sobre o motivo 3 é relativamente breve com apenas duas repetições do texto. A cadência final a Ré baseia-se no final da primeira parte do modelo, sendo utilizada integralmente a harmonia dos compassos 54 e 55 do modelo, com a simplificação dos valores rítmicos.

**Exemplo 54:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Kyrie (cc. 9-12)

O motivo 5 do modelo, associado ao texto “si veritatem dico vobis”, foi utilizado no segundo *Christe*, aparecendo primeiramente no compasso 15 do *bassus* (Exemplo

<sup>140</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item II.

55). Este motivo é imitado uma oitava acima pelo *tenor* no compasso 16, aparecendo uma vez mais no compasso 18 do *bassus*. O motivo de invenção livre, composto por uma frase ascendente, surge no compasso 15 do *altus* sendo repetido pelo *cantus* no compasso seguinte e pelo *tenor* no compasso 17.

13

C

A

T

B

lei-son. Chri -

lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

e - - - lei - son. Chri -

e - - - lei - son. Chri - - - ste e - lei -

**Exemplo 55:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Kyrie (cc. 13-16)

Apesar da indicação de Cerone quanto à possibilidade do compositor utilizar motivos de invenção livre no último Kyrie,<sup>141</sup> Lobo utilizou dois motivos provenientes do modelo. O primeiro é o motivo 1, que aparece isolado no compasso 22 do *cantus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *tenor* no compasso 24 (Exemplo 56). O *bassus* e o *tenor* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 26, com o motivo 1 no *bassus* sendo imitado uma oitava acima pelo *altus* no compasso seguinte. O segundo é o motivo 5 do modelo, associado ao texto “si veritatem dico vobis”, composto por uma frase descendente que aparece primeiramente no compasso 23 do *bassus*, sendo imitado uma oitava acima pelo *altus* no compasso 24 e reaparece no compasso 27 do *cantus*.

21

C

A

T

B

son. Ky - ri - - - e - - -

son. Ky - ri - e

son. Ky - - - ri - e

son. Ky - - - ri - e

**Exemplo 56:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Kyrie (cc. 21-24)

No Kyrie, tal como acontece na missa *Sancta Maria*, o compositor está muito dependente do modelo, utilizando três motivos de invenção livre sempre conjugados

<sup>141</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item III.

com motivos provenientes do modelo em pontos de imitação breves, com apenas duas a três repetições do motivo. O motivo 1 está presente no primeiro e segundo Kyrie, conferindo um carácter de unidade a esta rubrica e identificando claramente em termos sonoros o modelo em que a missa se baseia.

**Quadro 10**

1	1-7 <i>Et in terra pax... bonae voluntatis</i>	3	G	A T	mot.1	
2	6-13 <i>laudamus te... glorificamus te</i>	5-6	G	C T B	mot.1	1
		8-9	G	A C	mot.3	
		10-11	G	C T	mot.3	
3	13-17 <i>gratias agimus tibi... gloriam tuam</i>	12-13	Bb	C B	mot.3	2
4	17-23 <i>Domine Deus... Pater omnipotens</i>	16-17	D	A T	4vv. (cc.42-45)	3
		18-19	D	B C	4vv. (cc.46-47)	
		19-20	G	T A <sup>7</sup>	4vv. (cc.47-48)	
		20-21	D	B A	4vv. (cc.48-49)	
5	23-31 <i>Domine Fili... Jesu Christe</i>	22-23	G	C T B		4
		27-28	D	A T	mot.5	
		29-30	D	B A	mot.5	
6	31-36 <i>Domine Deus... Filius Patris</i>	30-31	G	C T <sup>7</sup> B	mot.7	5
		32	D	C A <sup>7</sup> B	mot.4	
		32-33	C	C B	mot.4	
		33	G	T C <sup>7</sup> B	mot.4	
		34-35	Bb	C B	mot.4	
		35-36	D	T A B	mot.4	6
1	37-42 <i>Qui tollis peccata... miserere nobis</i>	39-40	A	C A	mot.7, orig.1	
		39-40	G	B C	mot.7, orig.1	
2	41-50 <i>qui tollis... deprecationem nostram</i>	41-42	G	A B	mot.7	1
		42-43	D	C T	mot.7, orig.1	
		44-45	D	T B	mot.7, orig.1	
		47-48	Bb	B T	mot.6	
3	50-56 <i>qui sedes... miserere nobis</i>	49-50	Bb	C T B		2
		52-53	A	C T	mot.1	
		53	G	A T	mot.1	
4	56-66 <i>quoniam... Jesu Christe</i>	55-56	G	C T B	mot.1, 8	3
		59-60	A	C T	mot.5	
		61-62	Bb	T A <sup>7</sup> B	mot.5	
		62-63	G	A T B	mot.5	
		64	D	C B	orig.2	
5	65-72 <i>cum Sancto Spiritu... Patris. Amen</i>	64-65	Bb	T C B	orig.2	4
		66-67	F	B A	mot.10	
		69-70	F	A T	mot.10	
		70-71	D	A B	mot.10	
		71-72	G	C T B		5

No Gloria, a utilização do motivo conductor da missa (motivo 1) ocorre apenas por duas vezes no início do primeiro segmento. A primeira no compasso 1 do *tenor*, contrariamente ao Kyrie onde aparece primeiramente no *cantus*, e a segunda no *cantus*, que imita no compasso 3 o motivo do *tenor* (Exemplo 57).

**Exemplo 57:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 1-4)

O segundo segmento corresponde a uma passagem laudatória do texto e, tal como acontece na missa *Sancta Maria*, é destacado através do tratamento das vozes numa textura homofônica, sem repetições do texto. Neste segmento, Lobo utilizou o motivo 3 proveniente do modelo, associado ao texto “quis ex vobis” (Exemplo 57).<sup>142</sup> Este aparece primeiramente no compasso 6 do *tenor*, no texto “laudamus te”, sendo imitado uma quinta acima pelo *cantus* no final do compasso seguinte com o texto “benedicimus te”. Aparece seguidamente no compasso 9 do *bassus*, no texto “adoramus te”, reaparecendo no compasso seguinte do *tenor* com o texto “glorificamus te”.

**Exemplo 58:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 5-8)

Lobo utilizou o material motivico de todas as vozes a partir do compasso 42 do modelo para o terceiro segmento. As vozes desenvolvem-se em torno do motivo 6, associado ao texto “quare non creditis mihi?”.<sup>143</sup> O motivo surge no compasso 13 do *cantus* e *bassus*, que se encontram agrupados em homofonia, associado ao texto “gratias agimus tibi”, aparecendo no compasso 15 do *tenor*, associado à única vez em que o texto “propter magnam gloriam tuam” é apresentado (Exemplo 59).

<sup>142</sup> Cf. Exemplo 46, p. 75.

<sup>143</sup> Cf. Exemplo 48, p. 76.

13

C te, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

A te, gra - ti - as a - gi - mus ti -

T - mus te, prop - ter ma - gnam glo - ri - am

B te, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

**Exemplo 59:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 33-36)

A utilização da textura polifônica do modelo, baseada no motivo 6, prossegue no quarto segmento, com o texto “Domine Deus Rex caelistis”, onde o motivo aparece no *cantus* e *bassus*, que voltam a estar agrupados em homofonia. O motivo reaparece no compasso seguinte do tenor e altus respectivamente, associado ao texto “Rex caelestis”. As vozes juntam-se momentaneamente a partir do compasso 20, com o texto “Deus Pater omnipotentes”, servindo o agrupamento para reforçar o sentido do texto.

17

C Do - mi-ne De - us Rex cae - le - stis, De -

A bi, Rex cae - le - stis, De -

T tu - am, Rex cae - le - stis, De -

B Do - mi-ne De - us Rex cae - le - stis De -

**Exemplo 60:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 17-20)

No quinto segmento é utilizado o motivo 5 proveniente do modelo, com o texto “si veritatem dico vobis”, estando no Gloria associado ao texto “Domine Fili unigenite”.<sup>144</sup> O motivo aparece no compasso 24 do *altus*, sendo imitado uma quinta acima pelo *cantus* no compasso 26 (Exemplo 61). Tal como sucedeu na missa *Sancta Maria*, Lobo utilizou valores rítmicos mais longos (quando comparados com os anteriores) nas palavras “Jesu Christe”, encontrando-se de acordo com a indicação de Cerone (Exemplo 61).<sup>145</sup> Nesta secção aparece o motivo 7 do modelo, muito próximo

<sup>144</sup> Cf. Exemplo 47, p. 75.

<sup>145</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item IX. Cf. Exemplo 17.

em termos de desenho melódico ao motivo 3.<sup>146</sup> Este motivo aparece simultaneamente, com valores rítmicos diferentes, no compasso 28 do *tenor* e do *bassus*.

25

C - - - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri -

A Fi - li u - ni - - ge - - - ni - te Je - su

T u - - ni - ge - - - - - ni - te Je - su

B - - - - - li Je -

29

C - - - - - ste, A - gnus De -

A Chri - - - - - ste, Do - mi - ne De - us, A - gnus

T Chri - - - - - ste,

B su Chri - - - - - ste, Do - mi - ne De - us, A - gnus

**Exemplo 61:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 25-32)

A primeira parte conclui com a utilização do motivo 4 do modelo, associado ao texto “arguet me de peccato” no sexto segmento. O motivo aparece no compasso 31 do *bassus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *cantus* (Exemplo 61), seguido pelo *tenor* no compasso 33. A primeira parte fecha com uma cadência a Ré, de acordo com a possibilidade indicada por Cerone quanto ao texto “Et in terra pax...” poder terminar na confinal do modo quando o Gloria se encontra dividido em várias partes.<sup>147</sup>

O motivo 7, com que inicia a segunda parte do motete, foi utilizado por Lobo no início da segunda parte do Gloria (Exemplo 62).<sup>148</sup> Este motivo surge no compasso 57 do *cantus*, com o texto “qui tollis peccata mundi”, sendo imitado pelo *tenor* no compasso 40 com o texto “miserere nobis”. Junto com o motivo 7 aparece um motivo de invenção livre (Exemplo 62) no compasso 37 do *altus* – o primeiro combinado com um motivo do modelo num ponto de imitação – com o texto “qui tollis...”, sendo imitado pelo *bassus* uma quinta abaixo no compasso 39 com o texto “miserere nobis”.

<sup>146</sup> Cf. Exemplo 49, p. 76.

<sup>147</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item V.

<sup>148</sup> Cf. Exemplo 49, p. 76.

**Exemplo 62:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 37-40)

No segundo segmento prossegue a utilização dos dois motivos do segmento anterior, estabelecendo-se uma associação entre ambos e o texto “qui tollis peccata mundi”. A segunda repetição deste texto é mais homofônica que a primeira, com o *cantus*, *altus* e o *bassus* agrupados em homofonia no compasso 42, juntando-se as quatro vozes no compasso seguinte. O motivo 7 aparece no compasso 42 do *bassus*, agrupado com o *tenor*, enquanto o motivo de invenção livre aparece no mesmo compasso do *cantus*.

**Exemplo 63:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 45-48)

Lobo baseia-se novamente no material motivico presente nas quatro vozes entre o compasso 42 e 46 do modelo para o texto “deprecationem nostram”, a partir do compasso 46 (Exemplo 63).<sup>149</sup> O motivo 6 aparece no compasso 46 do *cantus* e *bassus* que estão agrupados em homofonia, tal como acontece no compasso 42 do modelo.

O motivo 1 reaparece no terceiro segmento, com o *altus* e o *tenor* agrupados em homofonia no compasso 50 (Exemplo 64) com o *bassus* a imitar o *altus* no compasso 53. Nesse compasso as vozes estão agrupadas em homofonia, com o já mencionado

<sup>149</sup> Cf. Exemplo 48, p. 76.



motivo 1 a ser combinado com o motivo 8, que aparece no *cantus*, no texto “miserere nobis”.

49

C  
- - - - - stram, qui se - des ad dex - te -

A  
o - nem no - - - stram, qui se - des ad dex - te - ram

T  
no - - - - - stram, qui se - des ad dex - te - ram

B  
- - - - - stram,

**Exemplo 64:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 49-52)

O quarto segmento compreende a última passagem textual laudatória do Gloria, estando o *cantus* e o *bassus* agrupados em homofonia no início do compasso 56, com o *altus* e *tenor* também agrupados desta forma uma mínima depois, na palavra “quoniam” prosseguindo o *cantus*, *altus* e *bassus* em homofonia com o texto “tu solus sanctus”. O motivo 5 aparece no compasso 58 do *tenor* com o texto “tu solus Dominus”, sendo este imitado pelo *bassus* uma quarta abaixo no compasso 60 com o texto “tu solus altissimus” (Exemplo 65).

57

C  
am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al -

A  
am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis -

T  
am tu so - - - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis -

B  
am tu so - lus san - ctus, tu so - lus al - tis -

**Exemplo 65:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 57-61)

As palavras “Jesu Christe”, tal como no compasso 28, aparecem no compasso 61 com valores rítmicos mais longos que os da secção anterior, de forma a destacar o texto, seguindo a indicação de Cerone.<sup>150</sup> Nesta secção do quarto segmento Lobo utilizou um motivo de invenção livre, que aparece no compasso 63 do *cantus* (Exemplo 66). O *tenor* imita-o uma oitava abaixo no final do compasso, com o *bassus* e o *altus* agrupados em homofonia no compasso 64.

<sup>150</sup> CERONE, Pietro, op. cit., p. 688, Item IX.

62

C

tis - si-mus, Je - su Chri - - - - - ste, cum

A

- - - - - si - mus, Je - su Chri - ste, - - - - -

T

8

- - - - - si - mus, Je - - - - - su Chri - - - - -

B

- - - - - si - mus, Je - su Chri - ste, cum

**Exemplo 66:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 62-65)

Cerone, referindo-se ao final de cada rubrica, refere que este deve ser em imitação sobre um motivo do modelo.<sup>151</sup> Para o final do Gloria Lobo escolheu o motivo 10 do modelo. Este motivo aparece no compasso 65 do *bassus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *cantus*, com o *tenor* a entrar no compasso seguinte e o *altus* no compasso 67 no texto “cum Sanctu Spiritu” (Exemplo 67). A partir do compasso 68, no texto “in gloria Dei Patris”, Lobo serviu-se do material motívico presente nas quatro vozes a partir do compasso 102 do modelo, associado ao texto “quia ex Deo non estis”. Aqui, o motivo 10 surge no compasso 67 do *tenor* com o *altus* e o *bassus* a entrar com o motivo no compasso seguinte (Exemplo 67). O *cantus* é a última voz a entrar com o motivo 10 no compasso 69. O *tenor* e o *bassus* introduzem o “Amen” no compasso 70 com o *altus* a entrar no compasso seguinte e o *cantus* uma mínima depois. A sucessão de entrada das vozes, da mais grave para a mais aguda, cria a sensação de subida que vem reforçar o final da rubrica, terminando na cadência a Sol como acontece no final do motete com o texto “non estis”.

66

C

san - cto Spi - - - - - ri - tu, in glo - ri -

A

- - - - - cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

T

8

ste, cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

B

san - cto Spi - - - - - ri - tu, in glo - ri - a De - i

**Exemplo 67:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Gloria (cc. 66-69)

Contrariamente ao Gloria da missa *Sancta Maria*, onde faz um uso extensivo de motivos de invenção livre, no Gloria da missa *Dicebat Iesus* Lobo manteve-se muito

<sup>151</sup> CERONE, Pietro, op.cit., p. 687. Item IV.

próximo do modelo em termos da utilização do material motivico. Para além do motivo 1, a escolha dos motivos provenientes dos segmentos centrais do modelo, com uma incidência particular nos motivos 3, 5 e 7, vem de encontro à indicação de Cerone no respeitante à maior utilização possível de outros motivos que não o inicial.<sup>152</sup> Contudo, em outros aspectos, Lobo manteve-se muito próximo da missa *Sancta Maria*, no respeitante ao tratamento de certas partes do texto de forma homofónica. Tal verifica-se no segundo segmento das duas missas em que as vozes foram agrupadas no texto “laudamus te, benedicimus te...”, criando uma troca antifonal entre si. No caso da missa *Dicebat Iesus*, Lobo manteve nesses momentos de homofonia pelo menos um motivo proveniente do modelo, não existindo recomposição baseada apenas na sonoridade de determinada passagem do motete, mas articulada em volta de um motivo em particular.

Lobo dividiu o Credo em três partes, incluindo o texto “Et incarnatus” como o sétimo segmento da primeira, contrariamente à missa *Sancta Maria*, em que este texto constitui uma parte independente (Quadro 11).

**Quadro 11**

1	1-12 <i>Patrem omnipotentem... invisibilium</i>	2-4	G C B	mot.1, orig.1	
		4-5	D A C	mot.1, orig.1	
		5-6	D C A T	mot.1	
		8-9	G C T B	mot.1, orig.2	
2	11-20 <i>et in unum Dominum... unigenitum</i>	11-12	G B A	mot.1, orig.2	1
		12-13	G A T B	orig.2	
		15-16	Bb C T <sup>5</sup> B		
3	19-24 <i>et ex Patre... omnia saecula</i>	18-19	D C B A	mot.6, orig.3	2
		20-21	D C T	mot.6	
		22-23	D T B	mot.6, orig.3	
4	24-34 <i>Deum de Deo... de Deo vero</i>	23-24	G C T B	mot.6, orig.3	3
		27	C T B	mot.5	
		28-29	D C T	mot.5	
		29-30	A C T		
5	33-43 <i>genitum non factum... facta sunt</i>	30-31	D T A <sup>7</sup> B		4
		32-33	D T C		
		35-36	Bb C T B	mot.1	
		38	Bb C T	mot.1	
		38-39	C A B		
6	43-49 <i>qui propter... descendit de caelis</i>	42-43	G C T B	mot.1	5
		44-45	D T A <sup>7</sup> B	mot.4, orig.3	
		45-46	G C T	mot.4, orig.3	
		45-46	D A B	mot.4	
		46-47	Bb T B	mot.4	
7	49-59 <i>et incarnatus est... homo factus est.</i>	48-49	G A B	mot.4	6
		50-51	G T B	mot.3	
		52-53	G A B	mot.3	
		53-54	D T A <sup>7</sup> B	mot.3	

<sup>152</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item VI.

	57-59	D	T A B	mot.3	7
1	60-69 <i>Crucifixus... sepultus est</i>	62-63	C	T A	mot.7
		63-64	Bb	T A B	mot.7
		65-66	D	T A B	mot.7
2	69-77 <i>et resurrexit... secundum Scripturas</i>	68-69	Bb	A T B	mot.7
		70	Bb	C A <sup>7</sup> B	orig.4
		71-72	C	C T B	orig.4
		73-74	Bb	C A <sup>7</sup> B	mot.6
3	75- <i>et ascendit... ad dexteram Patris</i>	76-77	A	C B	mot.6
		78-79	F	A B	4vv. (cc.30-33)
		79	C	T B	4vv. (c. 33)
		80-81	D	C B	4vv. (cc.34-36)
4	85-97 <i>et iterum venturus... non erit finis.</i>	84-85	Bb	T B	mot.5
		85-86	F	A B	
		86-87	D	A B	mot.6,
		88-89	F	C T	mot.6
		89-90	C	C B	mot.6
		90-91	A	C A B	mot.6
		95-96	D	A B	mot.7
		96-97	D	T C B	mot.7
1	98-109 <i>Et in Spiritum... procedit</i>	99-100	Bb	C T <sup>7</sup> B	mot.1, orig.5
		100-101	D	T A B	mot.1, orig.5
		103-104	G	C T B	mot.1, orig.5
2	107-119 <i>qui cum Patre... per Prophetas</i>	107	D	C A	mot.1
		109-110	D	A B	mot.9, orig.6
		110-111	G	A T B	mot.9, orig.6
		111-112	G	A T	mot.9, orig.6
		114-115	D	B A	orig.6
3	119-125 <i>et unam Sanctam... Ecclesiam</i>	118-119	D	T A B	orig.6
		121-122	G	A T	mot.3
		123-124	D	A B	orig.7
4	124-131 <i>confiteor unum... peccatorum</i>	124-125	G	C T <sup>7</sup> B	
		125-126	F	A C <sup>7</sup> T	orig.8
		127-128	A	C T	orig.8
5	131-140 <i>Et exspecto... mortuorum</i>	130-131	D	A C B	orig.8
		133-134	D	B A	mot.7
		134-135	G	C T B	mot.10
6	140-147 <i>Et vitam venturi saeculi. Amen.</i>	139-140	D	A C B	mot.10
		141-142	Bb	A B	mot.10
		142-143	G	C T	mot.10
		143-144	F	C T	mot.10
		145-146	D	A B	mot.10
		146-147	G	C T B	

O motivo 1 surge no início do primeiro segmento, aparecendo no *cantus*, contrariamente ao *Gloria* onde foi introduzido pelo *tenor* (Exemplo 68). O *tenor* imita o *cantus* uma oitava abaixo o motivo no compasso 4, com o *bassus* a entrar com o motivo 1 no compasso 6. Junto com o motivo 1, aparece um motivo de invenção livre no compasso 1 do *bassus* que é imitado pelo *altus* no compasso 3 (Exemplo 68).

Cantus  
Altus  
Tenor  
Bassus

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem  
Fa - cto - rem cae - li et ter -  
Pa - trem om - ni - po - ten - tem,

**Exemplo 68:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 1-4)

No compasso 6 do *cantus* aparece um segundo motivo de invenção livre, associado ao texto “visibilium omnium”, que é imitado uma quinta abaixo pelo *tenor* no compasso seguinte. Este motivo reaparece no compasso 9 do *altus* associado ao texto “et invisibilium” (Exemplo 69). O *tenor* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 9 com uma inversão do motivo 1 no texto “et invisibilium” (Exemplo 69).

C  
A  
T  
B

et in u - num  
et in - vi - si - bi - li - um, et in  
et in - vi - si - bi - li - um, et in u - num  
um, et in - vi - si - bi - li - um, et in u - num

**Exemplo 69:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 9-12)

O segundo motivo de invenção livre do primeiro segmento continua a ser utilizado no início do segundo, aparecendo no compasso 11 do *cantus* com o texto “et in unum Dominum” (Exemplo 69). Tal como na missa *Sancta Maria*, Lobo utilizou valores rítmicos mais longos nas palavras “Jesum Christum” com forma de destacar esta passagem do texto. No compasso 17 está associado ao texto “Filium Dei unigenite” o motivo 6, assim como a sonoridade das quatro vozes entre os compassos 42 e 46 do modelo.<sup>153</sup> O *cantus* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 17 (Exemplo 70). No compasso 17 do *altus* aparece ainda um motivo de invenção livre, associado ao texto “Filium Dei unigenite” (Exemplo 70), que será utilizado no segmento seguinte.

<sup>153</sup> Cf. Exemplo 48, p. 76.



25

C um de De - - o, lu - men de lu - mi ne, De - um

A De - - o,

T 8 um de De - - o, lu - men de lu - mi ne De - um ver -

B lu - men de lu - - - - - mi -

**Exemplo 72:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 25-28)

O motivo 1 aparece modificado no início do quinto segmento, sendo introduzido pelo *cantus* no compasso 33, associado ao texto “genitum non factum” (Exemplo 73). Segue-se o *bassus* no compasso 34 com o mesmo texto e o *altus* no compasso 36 com o texto “consubstantialem Patri”. Aparece ainda integralmente no compasso 39 do *tenor*, com o texto “per quem omnia facta sunt”. No compasso 39 do *altus* surge um motivo de invenção livre, associado ao texto “per quem omnia facta sunt”, que é imitado no compasso 40 pelo *cantus* e pelo *bassus* respectivamente (Exemplo 73).

33

C ge - ni - tum, non fa - - - - ctum, con - sub -

A ro,

T 8 ro, ge - - ni - tum, non fa - ctum, con -

B ge - ni - tum, non fa - ctum con - sub -

**Exemplo 73:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 33-36)

No início do sexto segmento Lobo utilizou o motivo 4 do modelo, associado ao texto “arguet me de peccato”, aparecendo pela primeira vez no compasso 43 do *bassus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *cantus* com o texto “qui propter nos homines” (Exemplo 74). A este grupo responde o *altus* e o *tenor*, também agrupados em homofonia, no compasso 44 com o texto “et propter mostram salutem”, aparecendo o motivo 4 no tenor. No compasso 43 do *cantus* surge um motivo de invenção livre, muito semelhante ao motivo do terceiro segmento, que é imitado pelo *altus* no compasso 44 (Exemplo 74).<sup>154</sup>

<sup>154</sup> Cf. Exemplo 71.

**Exemplo 74:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 41-44)

Como já foi mencionado, o texto “Et incarnatus est...” foi incorporado na primeira parte do Credo, muito provavelmente por, comparativamente à missa *Sancta Maria*, não se tratar de uma missa de temática mariana logo não existindo a necessidade de isolar esta secção do texto. Para este segmento Lobo escolheu o motivo 3 do modelo, associado ao texto “quis ex vobis”. O motivo surge no compasso 49 do *altus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *tenor* e o *bassus*, sendo imitado uma quinta acima pelo *cantus* no compasso 50 com o texto “et incarnatus est”. Seguidamente, aparece no compasso 51 do *tenor*, com o texto “de Spiritu Sancto”, seguido pelo *bassus* no compasso 52 com o texto “ex Maria Virgine”. No texto “et homo factus est”, o *bassus* introduz o motivo 3 no compasso 55, seguido pelo *cantus* uma quinta acima no final do compasso e pelo *altus* no compasso seguinte. O segmento termina com uma cadência a Ré que, tal como acontece no final da primeira parte do Credo da missa *Sancta Maria*, vai de encontro à possibilidade colocada por Cerone quanto ao final da parte “Patrem omnipotentem...” poder terminar na confinal do modo em que se encontra a missa.<sup>155</sup>

<sup>155</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item V.



49

C cae - lis, et in - car - na - tus est de Spi -

A lis, et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

T cae - lis, et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

B cae - lis, et in - car - na - tus est ex

**Exemplo 75:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 49-52)

Para o primeiro segmento da segunda parte Lobo escolheu o motivo 6, que inicia a segunda parte do modelo associado ao texto “qui ex Deo est”.<sup>156</sup> No primeiro ponto de imitação, sobre o texto “Crucifixus etiam pro nobis”, o motivo 6 aparece primeiro no compasso 60 do *tenor* sendo imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* uma semibreve depois, seguindo-se o *altus* no compasso 61 (Exemplo 76). O *cantus* introduz o texto “sub Pontio Pilato” com o mesmo motivo que é repetido com o mesmo texto no compasso 64 do *bassus*. As vozes juntam-se no texto “passus et sepultus est” que, tal como acontece na missa *Sancta Maria*, é uma secção composta por frases descendentes para a tessitura grave de cada uma das vozes.

58

C est. Cru - ci - fi - xus e - ti -

A est. Cru - ci - fi - xus e - ti -

T - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

B est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

**Exemplo 76:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 58-62)

No segundo segmento é utilizado um motivo de invenção livre que surge no compasso 69 do *altus* e do *bassus*, estando estas duas vozes agrupadas em homofonia com o texto “et resurrexit” (Exemplo 77). O é imitado pelo *cantus*, no compasso 70, e pelo *tenor*, no compasso seguinte, com o texto “tertia die”. No compasso 72, o motivo 6 do modelo é utilizado num ponto de imitação sobre o texto “secundum Scripturas”,

<sup>156</sup> Cf. Exemplo 49, p. 76.

sendo introduzido pelo tenor. O *cantus* e o *bassus* estão agrupados em homofonia no compasso 73 com o mesmo motivo, seguindo-se o *altus* no final do compasso.

67

C  
pas - sus, et se - pul - tus est, ter - ti - a

A  
- - sus, et se - pul - tus est, et re - sur - re - xit ter -

T  
sus, et se - pul - tus est,

B  
- - sus, et se - pul - tus est, et re - sur - re - xit ter -

**Exemplo 77:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 67-70)

Lobo utilizou o material motivico proveniente das quatro vozes nos compassos 30 a 36 do modelo para o texto “et ascendit in caelum” que inicia o terceiro segmento. O motivo 5 do modelo, associado ao texto “si veritatem dico vobis”, está presente no *tenor* e *bassus* que estão agrupados em homofonia no compasso 75 (Exemplo 78).<sup>157</sup> Segue-se o *altus*, no compasso 77, e o *cantus*, no final do compasso, com o mesmo texto. O motivo 5 continua a ser utilizado no texto “sedet ad dexteram Patris”, com o *bassus* a introduzi-lo no compasso 80, seguido pelo *cantus*, uma oitava acima no compasso 81, e pelo *tenor* no compasso 83.

<sup>157</sup> Cf. Exemplo 47, p. 75.

75

C: ras, et a - scen - dit in

A: ras, et a - scen - dit in cae -

T: et a - scen - dit in cae -

B: ras, et a - scen - dit in cae -

79

C: cae - lum: se - det ad dex -

A: lum: se - det ad

T: lum:

B: lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

**Exemplo 78:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 75-82)

O quarto segmento corresponde a uma passagem em que o texto encontra-se dividido em blocos de homofonia com as vozes agrupadas de diferentes formas. Lobo utiliza nesta passagem o motivo 6 do modelo, associado ao texto “quare non creditis mihi”, que aparece em cada um destes momentos de homofonia.<sup>158</sup> O primeiro ocorre no compasso 85, com o texto “et iterum”, juntando-se as quatro vozes no compasso seguinte com o texto “venturus est”, aparecendo o motivo 6 no *tenor*. O segundo momento ocorre no compasso 87, com o *cantus*, *altus* e *tenor* agrupados em homofonia no texto “cum gloria judicare”. As vozes tornam a juntar-se no compasso 89 com o texto “vivos et mortuos”.

<sup>158</sup> Cf. Exemplo 48, p. 76.

**Exemplo 79:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 83-86)

No compasso 91, o texto “cujus regni non erit finis” foi tratado por Lobo como as passagens do texto “Jesu Christe”, utilizando valores rítmicos mais longos de forma a criar um contraste com a secção anterior, que neste caso utiliza valores rítmicos de facto mais curtos (Exemplo 80). Neste texto Lobo utilizou o motivo 7 do modelo, associado ao texto “qui ex Deo est”, que inicia a segunda parte do modelo. o motivo surge primeiro no compasso 91 do *altus* (Exemplo 80), seguido pelo *bassus* e *cantus* respectivamente no compasso 92.

**Exemplo 80:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 91-94)

O motivo 1 do modelo regressa no início da terceira parte do Credo, sendo introduzido pelo *altus* no compasso 98, com o *bassus* a imitá-lo no compasso 102 e o *tenor* no compasso 104 (Exemplo 81). No compasso 98 aparece ainda um motivo de invenção livre no *bassus* que é imitado uma quinta acima pelo *tenor*, uma mínima depois. O motivo reaparece no compasso 101 com o *cantus* e o *tenor* agrupados em homofonia no texto “et vivificantem” (Exemplo 81), aparecendo ainda no compasso 104 do *altus* com o texto “qui ex Patre Filioque procedit”.

99

C  
in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi -

A  
Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num:

T  
8 in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can -

B  
in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi -

**Exemplo 81:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 99-102)

O segundo segmento inicia no compasso 107, com o motivo 9 do modelo, associado ao texto “propterea vos non auditis”, a aparecer no *bassus* sendo imitado uma quinta acima pelo *tenor* no compasso 110 com o texto “qui cum Patre et Filio” (Exemplo 82).<sup>159</sup> O mesmo motivo reaparece no compasso 112 do *bassus*, mas aplicado ao texto “et conglorificatur”, sendo imitado uma quarta acima pelo *tenor* com o mesmo texto no compasso 113 e pelo *cantus* uma oitava acima no compasso 114. Surge ainda no compasso 107 um motivo de invenção livre no *cantus*, associado ao texto “qui cum Patre et Filio”, que é imitado uma quinta abaixo pelo *altus* no compasso seguinte. Este motivo reaparece no compasso 110 do *cantus*, associado ao texto “simul adoratur”, com o *altus* novamente a imitá-lo uma quinta abaixo no compasso 111.

107

C  
pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

A  
ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li -

T  
8 pro - ce - dit, si - mul

B  
qui cum Pa - tre et Fi - li -

**Exemplo 82:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 107-110)

Lobo desenvolveu o motivo de invenção livre no restante texto do segmento, aparecendo no compasso 115 do *tenor*, associado ao texto “qui locutus est”, e no compasso 117 do *bassus*, imitando o *tenor* uma quinta abaixo, com o texto “per Prophetas” (Exemplo 83).

<sup>159</sup> Cf. Exemplo 51, p. 77.

115

C con - glo - ri - fi - ca - - - tur, per Pro - phe - tas,

A ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

T ca - tur, qui lo - cu - - - tus est per Pro - phe -

B - - - tur, per Pro - phe - - - -

**Exemplo 83:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 115-118)

O *cantus*, *altus* e *tenor* encontram-se agrupados em homofonia com o texto “et unam Sanctam Catholicam” no início do terceiro segmento. O motivo 3 do modelo, associado ao texto “quis ex vobis”, é utilizado no compasso 119 do *cantus* (Exemplo 84). Este motivo é imitado pelo *altus* no compasso 122 com o texto “et Apostolicam Ecclesia”. Um motivo de invenção livre aparece no compasso 119 do *tenor*, sendo imitado pelo *bassus* no compasso 122, agrupado em homofonia com o *altus*.

119

C et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam et A - po - sto - li -

A tas, et u - nam San - ctam Ca - tho - - - li - cam et A - po -

T tas, et u - nam San - ctam Ca - tho - - - li - cam,

B tas, et A - po -

**Exemplo 84:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 119-122)

Lobo utilizou um motivo de invenção livre para o quarto segmento. O *tenor* introduz o motivo no compasso 124 com o texto “confiteor unum baptisma” (Exemplo 85). Segue-se o *altus*, uma quinta acima, no compasso 125 e o *cantus* uma mínima depois com o mesmo texto do *tenor*. O *bassus* entra com o mesmo motivo, mas associado ao texto “in remissionem peccatorum”, no compasso 127, seguido pelo *cantus* no compasso 128, com o *altus* e o *tenor* agrupados em homofonia no final do compasso.

**Exemplo 85:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 123-126)

No quinto segmento, Lobo destacou o texto “et exspecto” utilizando valores rítmicos mais longos (semibreves) que o final do segmento anterior. O motivo 7 do modelo aparece no compasso 131 do *cantus*, sendo imitado pelo *tenor* e *bassus* no compasso seguinte e pelo *altus* no compasso 133.

**Exemplo 86:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 131-134)

O motivo 10 do modelo é utilizado no texto “resurrectionem mortuorum” a partir do compasso 135, encontrando-se o *tenor* e o *bassus* agrupados em homofonia. Segue-se o *cantus* no compasso 136, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *altus* no final do compasso. O motivo aparece ainda no compasso 138 do *cantus* e do *bassus*, que estão agrupados em homofonia.

**Exemplo 87:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 135-138)

No sexto segmento volta a ser utilizado o motivo 10 do modelo que, como no Gloria, é também utilizado para concluir o Credo uma vez que também é o último motivo do motete de Guerrero. Este motivo é introduzido pelo *bassus*, agrupado em homofonia com o *altus*, no compasso 140. Segue-se o *cantus*, uma oitava acima do *bassus*, no compasso 141 e o *tenor* no final do compasso (Exemplo 88). A partir do compasso 143, na repetição do texto “et vitam venturus est”, Lobo utilizou a textura do final do modelo (compassos 105 a 110), não citando integralmente as vozes mas mantendo a sua sonoridade.

The musical score for Example 88 consists of four staves labeled C, A, T, and B. The lyrics are written below the staves. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'o - - - - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - -'.

**Exemplo 88:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Credo (cc. 139-142)

Comparativamente à mesma rubrica da missa *Sancta Maria*, no Credo da missa *Dicebat Iesus* Duarte Lobo utilizou outros tantos motivos provenientes do modelo como de invenção livre. Contudo, a sua distribuição pelas três partes é desigual. Apesar de utilizar três motivos de invenção livre no início, a primeira parte está muito dependente do material motivico do modelo, com uma incidência, para além do motivo 1, nos motivos 3, 4, 5 e 6. Na segunda parte há uma dependência total do modelo, com a utilização dos motivos 4, 6 e 7 e, inclusive, a citação integral das quatro vozes do modelo no terceiro segmento com o texto “et ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris”, estabelecendo-se uma ligação com o modelo, cujo texto é “si veritatem dico vobis”. Na terceira parte utilizou quatro motivos de invenção livre que, à excepção do início do quarto segmento, aparecem sempre combinados com motivos do modelo, com incidência nos motivos 7, 9 e 10 (provenientes do final do motete), para além do motivo 1 presente no início. Comparativamente ao Gloria percebe-se que o motivo 1 é, naturalmente, utilizado no início de cada uma das rubricas assim como no início de várias partes (no caso do Credo, da terceira parte). Lobo utilizou extensivamente os motivos 3, 5 e 7 nos segmentos interiores de cada uma das rubricas, indo de encontro à



indicação de Cerone quanto à maior utilização possível de motivos que não o motivo conductor da missa.<sup>160</sup>

O Sanctus encontra-se dividido em quatro partes, com um segundo “Hosanna in excelsis” escrito após o Benedictus (Quadro 12).

**Quadro 12**

1	1-16 <i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>	2-3	G	T C B	mot.1,6 orig.1	
		5-6	G	C A <sup>7</sup> B	mot.6, orig.1	
		7-8	G	T C <sup>7</sup> B	mot.6	
		9-10	F	A B	mot.1, 6	
		10-11	G	C T B	mot.5	
2	16-22 <i>pleni sunt caeli gloria tua.</i>	15-16	D	C A	mot.5	1
		17	C	C B	mot.9	
		18-19	D	C T	mot.9	
		21-22	G	A T B	mot.9	2
1	23-32 <i>Hosanna in excelsis.</i>	24-25	D	T B	mot.4	
		25-26	Bb	T A <sup>7</sup> B	mot.4	
		27-28	C	C A <sup>7</sup> T	mot.4	
		28-29	C	B C	mot.4	
		29-30	C	C B	mot.4	
		30-32	G	T C B		1
1	33-50 <i>Benedictus... in nomine Domini</i>	36-37	G	T A B	mot.4	
		40	C	T B	mot.4	
		41-42	G	T B	mot.5	
		42-43	Bb	A B	mot.5	
		45-46	D	T A B	mot.5	
		49-50	G	T B	mot.5	1
1	51-69 <i>Hosanna in excelsis</i>	55-56	G	C T <sup>7</sup> B	mot.1	
		58-59	D	T A <sup>7</sup> B	mot.1	
		61-63	G	A C	mot.1	
		65-66	C	T C	mot.1	
		67	Bb	C B	mot.1	
		68-69	G	C T B	mot.1	1

O motivo 1 surge no primeiro compasso do *cantus*, aparecendo novamente no compasso 8 do *altus*. Lobo colocou o motivo 1 a abrir a rubrica para não fugir ao cânone, que ditava a sua utilização no início de cada rubrica,<sup>161</sup> uma vez que o ponto de imitação sobre a palavra “Sanctus” é alicerçado em dois motivos que não o motivo conductor da missa. O primeiro é o motivo 6 do modelo, que aparece no compasso 1 do *altus*, seguido pelo *tenor* no compasso 3 (Exemplo 89). O *altus* entra novamente com o motivo no compasso 4, na repetição da palavra “Sanctus”, entrando o *cantus* no

<sup>160</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item VI.

<sup>161</sup> Cf. CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item I.

[illegible]

Ao texto “Domine Deus Sabaoth” está associado o motivo 5 do modelo. Este surge no compasso 11 do *altus*, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no compasso seguinte. O *tenor* entra com o motivo no compasso 13, com o *cantus* a imitá-lo uma oitava acima no final do compasso. O motivo 5 aparece novamente no compasso 14 do *altus* (Exemplo 90).

13

C Do - mi - nus De - - - us Sa - ba - oth, ple - ni sunt

A - - - us, Do - - - mi - nus De - us Sa - - -

T Do - mi - nus De - us Sa - - - - - - - - - ba -

B mi - nus De - - - - - us Sa - ba - oth, ple - ni sunt

O *cantus* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no início do segundo segmento, com o texto “pleni sunt caeli”. Lobo utilizou neste segmento um motivo 9, pouco habitual nas rubricas precedentes. O motivo 9 aparece no compasso 16 do *cantus* e o *bassus*, seguido pelo tenor no compasso 17 com o texto “pleni sunt caeli” (Exemplo 91). O motivo reaparece no compasso 19, com o *cantus* e o *altus* agrupados em homofonia, associado ao texto “gloria tua”, seguindo-se o *tenor*, no compasso 21, e o *cantus*, uma mínima depois.

17

C cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,

A - ba - oth, glo - ri - a tu - a, glo -

T oth, ple - ni sunt cae - li et ter - ra

B cae - li et ter - ra glo -

**Exemplo 91:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Sanctus (cc. 17-20)

No caso do primeiro “Hosanna in excelsis”, uma vez que existe um segundo, Lobo adoptou o motivo 4 do modelo, associado ao texto “arguet me de peccato”, para o ponto de imitação nesta parte, reservando o motivo 1 para o segundo “Hosanna”.<sup>162</sup> O motivo aparece no compasso 23 do *bassus*, sendo imitado pelo *cantus* no compasso 25 (Exemplo 92). Seguidamente aparece no compasso 27 do *cantus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 28, seguido pelo *tenor* com o motivo truncado no compasso 29.

21

C glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis,

A ri - a - tu - a. Ho - san - na in ex -

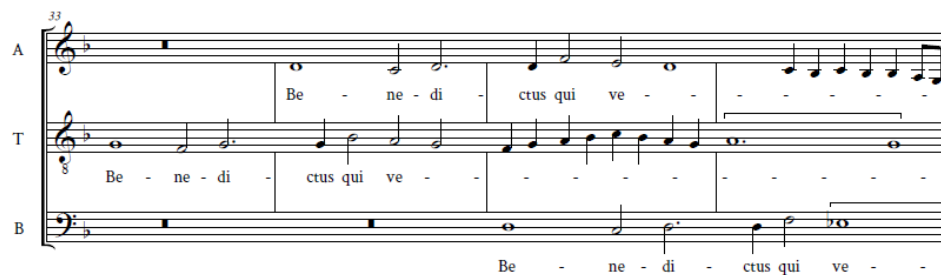
T glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel -

B ri - a tu - a.

**Exemplo 92:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Sanctus (cc. 21-26)

O motivo 4 continua a ser utilizado no início do Benedictus, aparecendo no compasso 33 do *tenor*. Nesta parte Lobo reduziu a textura de quatro para três vozes, permanecendo o *cantus* em silêncio. O motivo do *tenor* é imitado uma quinta acima pelo *altus* no compasso 34, seguido pelo *bassus* uma oitava abaixo no compasso 35, com o texto “Benedictus qui venit”. O motivo 4 aparece ainda truncado no compasso 37 do *tenor*, com esta variante a ser imitada pelo *altus* no compasso 39, e integralmente no compasso 38 do *bassus*.

<sup>162</sup> Cf. Exemplo 46, p. 75.



**Exemplo 93:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Sanctus* (cc. 33-36)

Na segunda parte do texto, “in nomine Domini”, é utilizado o motivo 5 do modelo, associado ao texto “si veritatem dico vobis”, que surge no compasso 41 do *bassus*, sendo imitado uma oitava acima pelo *tenor* no compasso seguinte e pelo *altus* no compasso 43 (Exemplo 94). O mesmo texto é repetido no compasso 44, com o motivo a aparecer no *bassus*, sendo imitado pelo tenor no compasso 46 e, novamente no compasso 47 do *bassus*.

41

A ve - nit in no - mi - ne Do -

T nit in no - mi - ne Do -

B nit in no - mi - ne Do - mi-ni, in no -

**Exemplo 94:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Sanctus* (cc. 41-44)

O motivo 1 reaparece no segundo “Hosanna”, no compasso 51 do *tenor*, com o *bassus* a imitá-lo no compasso 53 (Exemplo 95). O *altus* entra com o motivo no compasso 56, sendo imitado uma quarta acima pelo *cantus* no compasso 60. O motivo 1 aparece ainda uma vez mais no compasso 65 do *bassus*, com o *altus* a imitá-lo uma quinta acima no compasso 66.

51 3 o = o.

C Ho - san - na in ex - cel - sis,

A Ho - san - na in ex - cel - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san -

B Ho - san - na in ex - cel - sis,

**Exemplo 95:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Sanctus* (cc. 51-55)

Os motivos do modelo mais utilizados estão presentes no Sanctus. Para além do motivo 1, comum a todas as rubricas, Lobo utilizou o motivo 5 na primeira parte e no Benedictus, presente nas três rubricas precedentes. O motivo 9 é colocado no segundo segmento da primeira parte, associado ao texto “pleni sunt caeli et terra”, pondendo estar relacionado com o texto correspondente no motete (“propterea vos non auditis”). No primeiro “Hosanna” foi utilizado o motivo 4, também utilizado num segmento inteiro do Gloria como do Credo, que também é o motivo conductor da missa *Sancta Maria* e que é colocado em evidência por constar nesta parte do Sanctus, em que não é utilizado o motivo 1, como proposto por Cerone, pois este constituirá o motivo do segundo “Hosanna”.

O primeiro Agnus Dei encontra-se dividido em apenas um segmento (Quadro 13).

**Quadro 13**

1	1-21 <i>Agnus Dei qui tollis... miserere nobis</i>				
	2-3	D	C A B	mot.1, orig.1	
	4-5	D	A B	mot.1, orig.1	
	5-6	G	T C B	mot.1	
	8-9	D	A C <sup>7</sup> B	mot.1	
	11-12	G	T B	mot.5	
	13-14	G	B C	mot.5, 6	
	14-15	G	T B	mot.5	
	18-19	F	A B	mot.6	
	20-21	G	C T B	mot.6	1

O motivo 1 surge no primeiro compasso do *tenor*, sendo imitado uma quarta abaixo pelo *bassus* no compasso 3 (Exemplo 96) e pelo *altus* no compasso 6. Junto com o motivo 1 aparece um motivo de invenção livre no primeiro compasso do *cantus*, que é imitado uma quarta abaixo pelo *altus* no compasso 3 (Exemplo 96). Este motivo aparece no compasso 5 do *tenor*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 7.

**Exemplo 96:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Agnus Dei I* (cc. 1-4)

O motivo 5 do modelo encontra-se associado ao texto “qui tollis peccata mundi”, surgindo no compasso 9 do *tenor*. É imitado uma oitava acima pelo *cantus* no compasso 11, com o *bassus* a entrar uma quinta abaixo no final do compasso (Exemplo 97), aparecendo no compasso 13 do *altus* (Exemplo 98).

**Exemplo 97:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Agnus Dei I* (cc. 9-12)

O *tenor* introduz o motivo 6, associado ao texto “miserere nobis”, no compasso 12 e no compasso 15, encontrando-se agrupado em homofonia com o *bassus* (Exemplo 98). O motivo aparece ainda no compasso 16 do *cantus*, seguido pelo *altus* no compasso 17, aparecendo ainda uma vez mais no *tenor* e no *bassus*, que se encontram agrupados em homofonia.

**Exemplo 98:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Agnus Dei I* (cc. 13-16)

No segundo Agnus Dei, a textura é expandida de quatro para cinco vozes, com a adição de um segundo *cantus*. Tal como o primeiro, também o segundo Agnus Dei está dividido num único segmento (Quadro 14).

#### Quadro 14

1 | 1-26 *Agnus Dei... dona nobis pacem*

2-3	A	C T	mot.1, orig.1
7-8	D	T A <sup>5</sup> B	mot.1, orig.1
9-10	D	T A	mot.5
11-12	F	A B C1	mot.5

14-15	G	C2 C1 <sup>7</sup> B	mot.5	
15-16	D	A B	mot.5	
16-17	D	A B	mot.6, orig.2	
18-19	G	A C1 <sup>7</sup> T	mot.6, orig.2	
20-21	F	A B	mot.6, orig.2	
21-22	G	T C2	mot.6, orig.2	
22-26	G	C2 T B	mot.6, orig.2	1

O motivo 1 surge no primeiro compasso do *tenor*, com o *altus* a imitá-lo uma quinta acima no compasso 2. O motivo aparece uma vez mais no compasso 6 do *bassus* (Exemplo 99). Junto com o motivo 1 surge um motivo de invenção livre no primeiro compasso do *cantus 1º* (Exemplo 99). O *bassus* imita-o uma quinta abaixo no compasso 2, entrando o *cantus 2º* no compasso 4, o *altus* no compasso 5 e, por fim, o *tenor* no compasso 6.

The musical score for Exemplo 99 consists of five staves. The top staff is for Cantus 1º, followed by Cantus 2º, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'A - gnus De - i, a - gnus De -'. The score shows the entry of various voices and instruments with specific motifs. The Tenor staff shows a motif in the first measure, which is imitated by the Altus in the second measure. The Bassus staff shows a motif in the sixth measure, which is imitated by the Cantus 2º in the seventh measure. The Altus staff shows a motif in the eighth measure, which is imitated by the Tenor in the ninth measure. The Bassus staff shows a motif in the tenth measure, which is imitated by the Cantus 2º in the eleventh measure. The Altus staff shows a motif in the twelfth measure, which is imitated by the Tenor in the thirteenth measure. The Bassus staff shows a motif in the fourteenth measure, which is imitated by the Cantus 2º in the fifteenth measure.

**Exemplo 99:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Agnus Dei II* (cc. 1-4)

O motivo 5 aparece associado ao texto “qui tollis peccata mundi” (tal como aconteceu no primeiro Agnus Dei) no compasso 8 do *cantus 1º*, com a entrada do *altus* uma mínima depois. O motivo aparece seguidamente no compasso 9 do *cantus 2º*, no compasso 11 do *bassus* e, finalizando, no compasso 12 do *tenor* que imita uma oitava acima o motivo do *bassus*.

The musical score for Exemplo 200 consists of five staves. The top staff is for C1, followed by C2, A, T, and B. The lyrics are '- lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta'. The score shows the entry of various voices and instruments with specific motifs. The C1 staff shows a motif in the eighth measure, which is imitated by the C2 staff in the ninth measure. The A staff shows a motif in the tenth measure, which is imitated by the T staff in the eleventh measure. The B staff shows a motif in the twelfth measure, which is imitated by the T staff in the thirteenth measure.

**Exemplo 200:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus, Agnus Dei II* (cc. 9-12)

O *cantus 2º* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia com o texto “dona nobis pacem”, ao qual está associado o motivo 6 do modelo (Exemplo 101), com o *cantus 1º* a entrar com o mesmo motivo no compasso 17. No compasso 19 o *cantus 2º* e o *bassus* encontram-se novamente agrupados em homofonia com o mesmo texto e motivo, entrando o *tenor* no compasso 21, repetindo o *cantus 2º* o mesmo motivo nesse compasso o qual é imitado uma quinta abaixo pelo *altus* no compasso 22. Junto com o motivo 6 surge um motivo de invenção livre no compasso 15 do *altus* (Exemplo 101). Este motivo é repetido pelo *altus* no compasso 17, sendo imitado pelo *tenor* no compasso seguinte. Aparece ainda no compasso 20 do *cantus 1º* (que o torna a repetir no compasso 23) e no compasso 22 do *bassus*.

The image shows a musical score for five voices: C1 (Soprano), C2 (Alto), A (Tenor), T (Tenor), and B (Bass). The score is in Portuguese and includes the following lyrics:

- C1:** pec - ca - ta mun - di do - na
- C2:** di do - na no - bis pa - cem,
- A:** di do - na no bis pa - cem, do - na no -
- T:** tol - lis pec - ca - ta mun - di
- B:** mun - di do - na no - bis pa -

The score includes musical notation with notes, rests, and accidentals, as well as a key signature change to one flat (B-flat) in the bass line.

**Exemplo 101:** Lobo: *Missa Dicebat Iesus*, Agnus Dei II (cc. 13-17)

Na missa *Dicebat Iesus*, Duarte Lobo ficou mais dependente do modelo em termos do material motivico que na missa *Sancta Maria*. Apesar de em todas as rubricas utilizar entre dois a quatro motivos de invenção livre, o material motivico do modelo está presente em todos os segmentos de cada uma. Dos dez motivos utilizados por Guerrero no motete *Dicebat Iesus*, uma esmagadora percentagem foi utilizada por Lobo na missa. Contudo, entre estes motivos, existem alguns que se destacam pela sua incidência ao longo da missa e em cada uma das rubricas, como é o caso do Gloria e do Credo que são muito segmentados. Assim, observa-se que o motivo 5, associado ao texto “si veritatem dico vobis”, está presente em todas as rubricas da missa assim como o motivo 6, que ocorre em todas as rubricas exceptuando o Sanctus. No Gloria e no Credo, por serem as rubricas mais extensas como também as mais segmentadas da missa, encontram-se nove dos dez motivos (alguns aparecendo mais que uma vez). Lobo fez pouco uso da homofonia, limitando-se ao segundo segmento da primeira pare



e ao último no caso do Gloria assim como ao primeiro segmento da primeira parte, ao quarto do Credo, onde a fragmentação do texto proporciona o seu uso.

### 5.3 A MISSA *ELISABETH ZACHARIAE*

O motete *Elisabeth Zachariae*, que serve de modelo à missa de Duarte Lobo, encontra-se escrito para cinco vozes (*cantus, altus, tenor 1º, tenor 2º e bassus*). Tal como os restantes dois motetes de Francisco Guerrero presentes neste estudo, foi publicado no livro *Motetta Francisci Guerrerri...* de 1570, também com uma reedição no livro de 1597. O motete é precedido da indicação *In festo S. Iohannis Baptistae, 24 Iunii*, destinando-se assim à festa de S. João Baptista celebrada a 24 de Junho, sendo utilizado o texto da antífona *ad Magnificat* para o ofício de Vésperas da respectiva festa. Tal como os outros dois motetes, também este motete está formalmente dividido em duas partes. Tanto a primeira parte como a segunda encontram-se divididas em três segmentos (Quadro 15), sendo o terceiro segmento o mesmo em ambas, tratando-se assim de um motete com forma responsorial.

**Quadro 15**

[*prima pars*]

1	1-29 <i>Elisabeth Zachariae... genuit</i>			
	5	C	C A	mot.1 <sup>1</sup> , 1 <sup>2</sup>
	10-11	C	T2 C	mot.1 <sup>2</sup> , 2
	11-12	A	C A	mot.1 <sup>1</sup> , 1 <sup>2</sup>
	13-14	F	A B	mot.1 <sup>1</sup> , 1 <sup>2</sup>
	14-15	F	T2 T1	mot.1 <sup>2</sup>
	15-16	C	C T2	mot.1 <sup>2</sup>
	17-18	C	T1 B	mot.1 <sup>1</sup> , 1 <sup>2</sup> , 2
	19	F	C T1	mot.1 <sup>2</sup>
	20-21	F	A T2	mot.1 <sup>2</sup>
	23-24	C	C T2	mot.1 <sup>1</sup> , 2
	24-25	C	A T2	mot.1 <sup>1</sup> , 2
	25-26	C	C B	mot.1 <sup>2</sup> , 2
	27-28	F	B A	mot.1 <sup>2</sup> , 2
	28-29 <i>Ioanem Baptistam... Domini</i>			
	28-29	F	A T2 B	1
	31-32	F	T1 B	mot.3
	33-34	C	T2 C <sup>7</sup> B	mot.3
	37-38	C	C T2	mot.3
	41	C	C T2	mot.4
	42-43	F	T2 A <sup>7</sup> B	mot.4
	44	A	C T1	mot.4
	47-48	C	T1 C	mot.4
	48-49	C	C T2	mot.4
3	51- 68 <i>Alleluia</i>			
	51-52	F	A T1	mot.4 2
	52-53	C	C T2 <sup>7</sup> B	mot.5, 6, 7
	56-57	F	T1 B A	mot.5, 6, 7

	57-58	C	C T2	mot.5, 7	
	59-60	C	A B	mot.5	
	62-63	F	A B	mot.5	
	64-66	D	C T1 <sup>↗</sup> B		
	65-66	C	T1 B	mot.5	
	66-68	F	A T2 B	mot.5	3
[secunda pars]					
1	69-94 <i>Dominus ab utero... matris meae</i>				
	73-74	F	A T2	mot.8	
	75-76	F	C T2 B	mot.8	
	77-78	A	C B	mot.8	
	78-79	F	T1 A <sup>↗</sup> T2	mot.8	
	80-81	F	T2 A <sup>↗</sup> B	mot.8	
	81-82	C	T1 A	mot.8	
	82-83	F	A B	mot.8	
	84-85	Bb	T1 T2	mot.9	
	85-86	Bb	T2 C <sup>↗</sup> B	mot.9	
	87-88	F	T2 A <sup>↗</sup> T1	mot.9	
	90-91	F	T1 A <sup>↗</sup> B	mot.9	
2	94-106 <i>recordatus est nominis mei</i>				
	92-93	C	C T2 B	mot.9	1
	96-98	C	C T1 B	mot.10	
	102-103	C	C T2 <sup>↗</sup> T1	mot.11	
3	105-122 <i>Alleluia</i>				
	105-106	F	A T2	mot.11	2
	106-107	C	C T1 <sup>↗</sup> B	mot.5,6,7	
	110-111	F	T2 B A	mot.5, 7	
	111-112	C	C T1	mot.5, 7	
	113-114	C	A B	mot.5	
	116-117	F	A B	mot.5	
	118-120	D	C T2 <sup>↗</sup> B		
	119-120	C	T2 B	mot.5	
	120-122	F	A T1 B	mot.5	3

Uma característica comum aos três motetes de Guerrero presentes neste estudo prende-se com as longas introduções em que tomam parte apenas duas vozes, geralmente o *cantus* e o *altus*. É esse o caso do motete *Elisabeth Zachariae*, cujos primeiros sete compassos são preenchidos apenas pelo *cantus* e *altus*. O *cantus* introduz a primeira forma do motivo 1 no primeiro compasso (Exemplo 102), associado ao texto “Elisabeth Zachariae” (que servirá de motivo conductor à missa de Duarte Lobo), aparecendo este motivo conjugado com uma segunda forma ao longo de todo o segmento. A segunda forma do motivo aparece no compasso 2 do *altus* (Exemplo 102).

**Exemplo 102:** Guerrero: *Elisabeth Zachariae* (cc. 1-4)

Relativamente à primeira forma do motivo 1, este surge no compasso 9 do *tenor 2º*, em imitação do motivo do *cantus*. O motivo só torna a aparecer no compasso 16 do *tenor 2º* e, por último, no compasso 21 do *bassus*. A segunda forma do motivo surge no compasso 7 do *cantus*, em imitação do motivo do *altus*, seguindo-se o *tenor 1º*, no compasso 8 (Exemplo 103), e o *bassus* no compasso 11. O motivo regressa ao *altus* no compasso 12, sendo imitado pelo *tenor 2º* no compasso seguinte

**Exemplo 103:** Guerrero: *Elisabeth Zachariae* (cc.5-8)

O segundo motivo utilizado por Guerrero no primeiro segmento surge no compasso 5 do *altus*, associado ao texto “magnum virum genuit” (Exemplo 103). Aparece seguidamente no compasso 15 do *bassus*, no compasso 21 do *cantus* e, novamente, no compasso 24 do *bassus*. Guerrero agrupa as vozes em homofonia com o texto associado ao motivo 2, como acontece no compasso 25 entre o *cantus* e o *tenor 1º*, utilizando variantes do motivo 2.

**Exemplo 104:** Guerrero: *Elisabeth Zachariae* (cc. 29-32)

O *cantus* introduz o motivo 3 no compasso 28, associado ao texto “Iohannem Baptistam”, com valores rítmicos mais longos que os do final do segmento anterior de forma a destacar e tornar perceptível o nome do santo a cuja festa se destina o motete (Exemplo 104). O *tenor 2º* imita uma oitava abaixo o motivo do *cantus* no compasso 28, seguido pelo *altus* e *bassus*, que se encontram agrupados em homofonia no compasso 29 (Exemplo 104). O motivo reaparece pela última vez no compasso 33 do *altus*.

**Exemplo 105:** Guerrero: *Elisabeth Zachariae* (cc. 37-40)

No compasso 38 encontra-se uma secção, que se prolonga até ao compasso 39, em que o texto “precursorem Domini” aparece em quatro das cinco vozes com a intenção de reforçar o seu sentido através de uma textura homofónica (Exemplo 105). O motivo 3, associado a esse texto, surge no compasso 38 do *bassus*, seguido pelo *altus* uma mínima depois (Exemplo 105). O *cantus* entra com o motivo no compasso 39, seguido pelo *tenor 2º* no compasso 41. O motivo reaparece no compasso 43 do *cantus*, com os dois tenores agrupados em homofonia uma mínima depois, seguindo-se o *bassus* no

No terceiro segmento, correspondendo à palavra “alleluia”, Guerrero utilizou três motivos. Como a palavra sugere, este é o segmento ritmicamente mais animado do motete com a utilização de valores rítmicos mais curtos (mínimas e semínimas) que nos segmentos precedentes e, no caso do *altus* e do *tenor 2º* (*tenor 1º* no final da segunda parte), a colocação de uma pausa de mínima entre cada repetição da palavra “alleluia”. Guerrero coloca estas vozes num canon invertido a partir do compasso 59. Os três motivos surgem em simultâneo no compasso 52 do *tenor 1º*, *tenor 2º* e *bassus* (Exemplo 106). O motivo 5, que surge no *tenor 1º*, é imitado pelo *tenor 2º* no compasso 53, seguindo-se o *bassus*, uma oitava abaixo no compasso 56 (Exemplo 106). O *tenor 2º* entra com o motivo no compasso 57 sendo imitado pelo *bassus* no compasso seguinte. O motivo aparece ainda no compasso 65 do *bassus*, sendo imitado uma oitava acima pelo *cantus* no compasso 66.

49

C

A

T 1

T 2

B

ni, al - le - lu -

ni, pre - cur - so - rem Do - mi - ni

pre - cur - so - rem Do - mi - ni, al - le -

pre - cur - so - rem Do - mi - ni, al - le -

pre - cur - so - rem Do - mi - ni, al - le -

53

C

A

T 1

T 2

B

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

O motivo 6 surge no compasso 52 do *tenor 2º*, sendo imitado pelo *altus* no compasso seguinte (Exemplo 106). A sua ocorrência neste segmento está limitada a estas duas

vozes, bastante mais reduzida quando comparada com os motivos 5 e 7. O motivo 7 surge também no compasso 52 do *bassus* (Exemplo 106), com o *tenor 2º* a imitá-lo no compasso 53. O motivo reaparece no compasso 54 do *bassus*, uma quinta abaixo relativamente ao compasso 52, sendo imitado uma oitava acima pelo *altus* no compasso 56. A partir do compasso 59 estes três motivos ocorrem com menos frequência, com o material motívico mais retalhado, composto por motivos de quatro notas que são trabalhados em termos da sonoridade e em função do efeito sonoro da palavra “alleluia”, não havendo uma imitação rígida com os motivos iniciais ou entre estes motivos mais breves.

Guerrero utilizou valores rítmicos longos (semibreves) no primeiro segmento da segunda parte, sendo esta atitude contrariada no texto “vocavit me”, em que são utilizadas mínimas. Neste segmento, Guerrero utilizou apenas um motivo concentrando-se uma vez mais em trabalhar mais a sonoridade, privilegiando uma textura homofónica, que propriamente desenvolver a imitação entre as vozes. Desta forma, o motivo 8, associado ao texto “Dominus ab utero vocavit me”, surge no compasso 69 do *tenor 2º*.

69

C

A

T 1

T 2

B

73

C

A

T 1

T 2

B

Do - mi - nus ab u - te - ro vo - ca - vit me, ab u - te - ro

**Exemplo 107:** Guerrero: Elisabeth Zachariae (cc. 69-76)

Guerrero separou a palavra “Dominus” do restante texto do segmento através de uma pausa de semibreve ou mínima (conforme o local onde surge o motivo) como forma de a reforçar, o que também foi alcançado musicalmente uma vez que as três sílabas da palavra são tratadas na mesma altura sonora; Fá, no caso do *tenor 2º*, com a imitação em Dó (Exemplo 107).

Como já foi referido, o motivo 8 surge no compasso 69 do *tenor 2º*, sendo imitado uma quinta acima pelo *cantus* no compasso 70. Seguidamente entra o *altus*, uma oitava acima relativamente ao *tenor 2º*, uma semibreve depois da entrada do *cantus*. O motivo 8 regressa apenas no compasso 74 do *tenor 1º*, com o *bassus* a imitá-lo uma semibreve depois. O texto do segmento é ainda repetido no compasso 77 do *tenor 2º*, com o *cantus*, *altus* e *tenor 1º* agrupados em homofonia no compasso 78, seguindo-se o *bassus* no compasso 79. O motivo 9, associado ao texto “de ventris matris meae”, surge no compasso 83 do *tenor 1º*, com o *tenor 2º* a imitá-lo uma semibreve depois. Segue-se o *altus*, no compasso 85, e o *cantus* no compasso seguinte (Exemplo 108).

85

C de ven - tre ma - tris me - ae, de

A de ven - tre ma - tris me - ae,

T1 ma - tris me - ae, de ven - tre ma - tris me - ae,

T2 ma - tris me - ae, de ven - tre ma - tris me - ae,

B ven - tre ma - tris me - ae, de

**Exemplo 108:** Lobo: *Elisabeth Zachariae* (cc. 85-88)

Os dois tenores encontram-se agrupados em homofonia no compasso 86 (Exemplo 108), sendo imitados no compasso 89 pelo *altus* e *tenor 1º* e no compasso 91 pelo *cantus* e *bassus*. O motivo 9 aparece ainda no compasso 88 do *bassus*, sendo imitado uma quinta acima pelo *altus* no compasso 91.

O segundo segmento sobrepõe-se ao primeiro nos compassos 93 e 94 (Exemplo 109). No início do segmento, Guerrero volta a utilizar valores rítmicos longos de forma a reforçar o texto “recordatus est”. O motivo 10 aparece no compasso 94 do *tenor 2º*, entrando o *bassus*, *altus* e o *cantus* no compasso 94 (Exemplo 109), a única vez em que

este motivo ocorre no segmento. No compasso 98 é iniciado um ponto de imitação, que se desenvolve até ao final do segmento no compasso 106, que cria um contraste com os compassos precedentes em termos de textura. O motivo 11, associado ao texto “nominis mei”, é introduzido pelo *altus* no compasso 98, seguido pelo *tenor 2º* e *tenor 1º* no compasso 99 (Exemplo 109). Em seguida entra o *cantus* no compasso 100 e o *bassus* no compasso 101. O texto é ainda repetido uma vez mais, com o motivo 11 a aparecer novamente no compasso 101 do *tenor 1º*, com o *altus* a entrar no compasso seguinte. Sucede-lhe o *bassus* no compasso 103 e, por fim, o *tenor 2º* no compasso 104.

The image displays two systems of musical notation for a five-part vocal setting. The first system, labeled with measure numbers 93 and 97, shows the vocal parts C (Cantus), A (Altus), T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), and B (Bassus). The lyrics are: "me - ae - re - cor - da - tus est, re - cor -". The second system, labeled with measure numbers 97 and 101, shows the continuation of the text: "- da - tus est no - mi - nis me - i, no -". The lyrics for the second system are: "- da - tus est no - mi - nis me - i, no - mi -".

**Exemplo 109:** Guerreio: Elisabeth Zachariae (cc. 93-100)

O terceiro segmento corresponde, tal com o último segmento da primeira parte à palavra “alleluia”. Este segmento é idêntico ao terceiro segmento da primeira parte, com a troca da linha melódica do tenor 1º para o *tenor 2º* e vice-versa. Esta troca não afecta a disposição do material motivico pelas vozes assim como as sucessivas imitações entre estas.

O motete *Elisabeth Zachariae* difere tanto de *Sancta Maria succurre miseris* como de *Dicebat Iesus* não só pelo número de vozes como também pela disposição e manipulação do material motivico ao longo dos segmentos. Como se trata de um motete



com forma responsorial, tanto o final da primeira como da segunda parte são idênticos, não deixando margem para a inclusão de motivos diferentes em cada um dos finais. Este motete faz parte de um pequeno grupo<sup>163</sup> em que é utilizada a forma responsorial abCdeC, uma característica pouco vulgar na obra de Guerrero.<sup>164</sup> Assim, Guerrero pareceu abster-se de iniciar a segunda parte do modelo desenvolvendo um ou dois motivos num longo ponto de imitação. Aliás nos quatro segmentos diferentes, exceptuando o primeiro, Guerrero intercala momentos de contraponto imitativo com passagens algo extensas de textura homofónica, propícias a uma recitação do texto como acontece em “Iohannem Baptistam” ou “Dominus ab utero”, que contrastam com o segmento do “alleluia”. Nos pontos de imitação, regra geral, são baseados em apenas um motivo que quase sempre aparece apenas uma vez em cada uma das vozes.

A missa Elisabeth Zachariae de Duarte Lobo encontra-se escrita para cinco vozes (*cantus, altus, tenor 1º, tenor 2º e bassus*) mantendo a mesma textura que o modelo. Trata-se da quinta missa no índice do *Liber Missarum* – a única para cinco vozes – ocupando os fólhos 70a a 89b no respectivo livro. Não se conseguiu perceber se esta missa estava destinada à festa da comemoração de S. João Baptista especificamente na Sé de Lisboa. Contudo, pela relação com o modelo e o seu texto, parece evidente que a missa estava destinada à festividade daquele santo.

O Kyrie encontra-se dividido formalmente em quatro partes, de acordo com a divisão do texto, constituindo cada parte um único segmento (Quadro 16).

**Quadro 16**

1	1-20 Kyrie eleison	4-5	Bb	C T2 B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	1
		5-6	F	T1 B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		6-7	Bb	A T1	mot.1 <sup>2</sup> ,	
		9-10	F	T2 C <sup>7</sup> T2	mot.1 <sup>1</sup> ,1 <sup>2</sup> , orig.1	
		11-12	G	A B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		13-14	Bb	A C <sup>7</sup> T2	orig.1	
		14-15	F	C A	orig.1	
		16	Bb	C B		
		19-20	F	A T1 B	mot.1 <sup>1</sup>	
2	21-40 Christe eleison	24-25	F	A C <sup>7</sup> T1	mot.4	
		26-27	D	T1 C	mot.4	
		30-31	G	T1 A	mot.4	
		31	Bb	C T1	mot.4	

<sup>163</sup> No livro de 1570 encontram-se outros exemplos como o caso dos motetes *Canite tuba* e *Dedisti Domine*.

<sup>164</sup> STEVENSON, Robert, *Spanish Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 215.

		33-34	A	C T1	mot.4	
		34-35	F	A T1	mot.4	
		37-38	A	C T1	mot.4	
		39-40	F	A T1		2
3	41-58 <i>Christe eleison</i>					
		42-43	C		mot.6,7, orig.2	
		43-44	G		mot.6,7	
		44-45	C	T1 C	mot.6,7	
		45-46	A	B C	mot. 6	
		46-47	F	T1 A B	mot.6	
		47-48	C	T1 T2	mot.6,7, orig.2	
		48-49	F	A C	mot.6,7, orig.2	
		50-51	C	C B <sup>7</sup> T1	mot.7, orig.2	
		52-53	G	T1 A	mot.7, orig.2	
		54	D	B A	mot.6,7	
		54-55	F	B A	mot.6,7	
		57-58	C	T2 T1 B	mot.7	3
4	59-76 <i>Kyrie eleison</i>					
		62-63	F	C A B	mot.1 <sup>1</sup> ,1 <sup>2</sup> , 5	
		64	C	C T1	mot.5	
		66-67	A	A B	mot.1 <sup>1</sup> , 5	
		67-68	C	C T2	mot.5	
		67-68	F	T1 A <sup>7</sup> T2	mot.5	
		68-69	F	T2 B	mot.1 <sup>1</sup> , 5	
		70-71	D	T1 C <sup>7</sup> B	mot.1 <sup>1</sup> ,1 <sup>2</sup> ,5	
		73-75	C	B C	mot.1 <sup>1</sup> , 5	
		75-76	F	A T1 B	mot.1 <sup>1</sup> ,5	4

A primeira forma do motivo 1 – que serve de motivo conductor à missa de Lobo – aparece no compasso 1 do *cantus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo tenor 2º no compasso 3 (Exemplo 110), de acordo com o indicado por Pietro Cerone.<sup>165</sup> O motivo reaparece na repetição do texto no compasso 8 do *tenor 2º*, com o *tenor 2º* a imitá-lo no compasso seguinte e o *altus* no compasso 10, agrupado em homofonia com o *tenor 2º*. Existe ainda um terceiro ponto de imitação sobre este motivo no final do segmento, com o *tenor 2º* a introduzi-lo no compasso 16, seguido pelo *tenor 1º* no compasso 17, voltando o motivo a aparecer no compasso 18 do *tenor 2º*. Junto com o motivo 1 surge no compasso 1 do *altus* um motivo de invenção livre (Exemplo 110). Este é imitado pelo *bassus* no compasso 4, aparecendo novamente junto com o motivo 1 no compasso 9 do *bassus*, seguido pelo *tenor 1º* no compasso 10, agrupado em homofonia com o *altus*. O motivo aparece seguidamente no compasso 12 do *cantus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *altus*, sendo imitado pelo *tenor 1º* no compasso 14 e pelo *bassus* no compasso seguinte.

<sup>165</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item I.

Example 110 shows a musical score for five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor 1º, Tenor 2º, and Bassus. The lyrics are "Ky - ri - e" and "e - lei -". The Cantus part has a melodic line with a long note on "e". The Altus part has a melodic line with a long note on "e". The Tenor 1º part has a melodic line with a long note on "e". The Tenor 2º part has a melodic line with a long note on "e". The Bassus part has a melodic line with a long note on "e".

**Exemplo 110:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Kyrie (cc. 1-4)

Lobo reduziu a textura no primeiro *Christe* de cinco para três vozes (*cantus*, *altus* e *tenor 1º*), seguindo a indicação de Cerone quanto à possibilidade da redução do número de vozes nesta parte.<sup>166</sup> Lobo utilizou o motivo 4 do modelo, associado ao texto “*precursorem Domini*”, aparecendo este motivo no compasso 21 do *cantus*. Seguidamente é imitado uma quinta abaixo pelo *altus* no compasso 22 e uma oitava abaixo pelo *tenor 1º* no compasso seguinte. O motivo reaparece na repetição do texto no compasso 25, entrando o *tenor 1º* nesse compasso, seguido pelo *altus*, uma quinta acima, e pelo *cantus*, uma oitava acima, respectivamente no compasso 26. O *altus* introduz o motivo no compasso 27, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *tenor 1º* no compasso 29, entrando o *cantus* e o *altus* agrupados em homofonia, com o motivo a aparecer no *cantus*, no compasso 30.

Example 111 shows a musical score for three vocal parts: Cantus (C), Altus (A), and Tenor 1º (T1). The lyrics are "Chri - ste e -". The Cantus part has a melodic line with a long note on "ste". The Altus part has a melodic line with a long note on "ste". The Tenor 1º part has a melodic line with a long note on "ste".

**Exemplo 111:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Kyrie (cc. 21-24)

Ocorrem ainda mais dois momentos de imitação sobre o mesmo motivo até ao final da segunda parte. O primeiro ocorre a partir do compasso 32, com o *cantus* a entrar com o motivo, seguido pelo uma quarta abaixo pelo *altus* no mesmo compasso e pelo *tenor 1º*, uma quinta abaixo relativamente ao *altus*, no compasso 33. O segundo ocorre a partir do

<sup>166</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item X.

Lobo utilizou três motivos no segundo *Christe*: dois provenientes do modelo e um motivo de invenção livre. O motivo 6, proveniente do “alleluia” no final da primeira e segunda parte do modelo, surge no compasso 41 do *tenor 2º*, sendo imitado uma quarta abaixo pelo *tenor 1º* no 43 (Exemplo 112). O *bassus* entra com o motivo no compasso 45 enquanto o *altus* entra uma quarta acima no compasso 47. O motivo aparece ainda em mais duas ocasiões, no compasso 53 do *bassus* e no compasso 55 do *tenor 1º*, que imita uma oitava acima o motivo do *bassus*. O motivo 7, também proveniente do “alleluia” surge no compasso 41 do *tenor 1º*, em simultâneo com os restantes motivos (Exemplo 112). É imitado uma quarta abaixo pelo *bassus* no compasso 43, seguido pelo *tenor 2º* no compasso 47. Aparece novamente no compasso 49 do *tenor 1º*, sendo imitado pelo *tenor 2º* no compasso 51. Segue-se o *altus*, no compasso 53, e, por fim, novamente o *tenor 2º* no compasso 55).

41

C Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A Chri - ste e - lei son, Chri - ste e - lei - son,

T 1 Chri - ste e - lei son, Chri - ste e - lei - son,

T 2 Chri - ste e - lei son,

B Chri - ste e - lei

Junto com os dois motivos do modelo surge no compasso 41 um motivo de invenção livre (Exemplo 112), que terá apenas duas imitações. A primeira ocorre no compasso 47 do *cantus*, com o *bassus* a imitá-lo uma oitava abaixo no compasso 49, e a segunda no compasso 51, ocorrendo no *altus* e no *tenor 1º* respectivamente. O segundo *Christe* termina com uma cadência a Dó, seguindo a indicação de Cerone quanto a uma parte poder terminar na confinal do modo.<sup>167</sup>

<sup>167</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item V.

64 entrando o *bassus* no compasso seguinte (Exemplo 113). O *tenor 1º* entra com o motivo no compasso 68, seguido pelo *tenor 2º* no compasso 71, e pelo *altus* no compasso 72, reaparecendo ainda no compasso 72 do *tenor 1º*.

**Exemplo 113:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Kyrie (cc. 62-65)

Lobo serviu-se novamente de um motivo do “alleluia” do motete para o segundo Kyrie. Trata-se do motivo 5, que surge no compasso 60 do *bassus*, com o *altus* a imitá-lo uma oitava acima no compasso seguinte (Exemplo 113). Este motivo desenvolve-se ainda num novo ponto de imitação iniciado pelo *tenor 1º* no compasso 68, seguido pelo *tenor 2º* no compasso 71, pelo *altus* no compasso 72 e, novamente pelo *tenor 2º* no mesmo compasso.

Lobo manteve-se muito dependente do modelo no Kyrie, como ocorreu nas restantes duas missas, utilizando pelo menos um motivo em cada uma das partes. Esta característica está presente no primeiro Christe, para três vozes, em que foram estabelecidos pontos de imitação sobre um único motivo, sucedendo de forma continua. No segundo Christe e último Kyrie, existe uma preferência notória por motivos associados à palavra “alleluia” (o que se irá verificar ao longo de toda a missa), repetindo-se os motivos 6 e 5 respectivamente na terceira e quarta parte. Lobo apenas adicionou dois motivos de invenção livre, que surgem na primeira e terceira parte, aparecendo combinados com dois motivos provenientes do modelo.

O Gloria encontra-se formalmente dividido em duas partes, começando a segunda a partir do texto “Qui tollis peccata mundi” no compasso 42 (Quadro 17). A primeira forma do motivo 1 surge num ponto de imitação, no início do primeiro segmento, tal com indicado por Cerone.<sup>168</sup> Este motivo surge no primeiro compasso do

<sup>168</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item I.

*tenor 2º* (por oposição ao Kyrie, onde surgiu no *cantus*), sendo imitado no compasso 2 pelo *tenor 1º* e no compasso 3 pelo *altus* (Exemplo 115).

**Quadro 17**

1	1-7 Et in terra pax... bonae voluntatis	3-4	Bb	T2 T1 <sup>5</sup> B	mot.1 <sup>1</sup> ,1 <sup>2</sup> , orig.1	
		5-6	G	T1 A <sup>7</sup> T2	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
2	7-15 laudamus te... glorificamus te	6-7	F	T2 A	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	1
		7-9	C	A B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		10-11	G	T2 T1	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		11-12	D	T2 B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		13-14	F	C B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
3	15-22 gratias agimus... gloriam tuam	14-15	D	T1 C B	mot.1 <sup>1</sup> ,1 <sup>2</sup> , orig.1	2
		16	Bb	C T1 <sup>7</sup> B	mot.4	
		17-18	Bb	T1 C B	mot.4	
		19	G	A T2 <sup>7</sup> B	mot.4	
4	21-29 Domine Deus... Pater omnipotens	20-21	F	A T1	mot.4	3
		22-23	F	T1 B	4vv (cc. 51-53)	
		23-24	F	A T2 B	mot.5,6,7	
		24-25	G	A T1 <sup>7</sup> B	mot.7	
		26-27	F	T1 B	mot.5	
		27-28	C	C T2	mot.5	
5	29-36 Domine Fili... Jesu Christe	28-29	C	A B	mot.5	4
		30-31	A	A	4vv. (cc.59-61)	
		31-32	F	A C <sup>7</sup> B	4vv. (cc.61-63)	
6	35-41 Domine Deus... Filius Patris.	34-35	C	C T1 B		5
		36-37	F	T1 A <sup>7</sup> B	mot.5	
		38-39	F	B T1	mot.5	
		40-41	F	T1 A B	mot.5	6
1	42-48 Qui tollis peccata... miserere nobis	43-44	D	T2 C	orig.	
		44-45	F	T1 A T2	orig.	
		45-46	C	T1 C B	orig.	
2	47-55 Qui tollis... deprecationem nostram	46-47	C	C T B	orig.	1
		49-50	D	C T B	orig.	
		53-54	F	T1 A B	orig.	
3	55-65 Qui sedes... miserere nobis	54-55	Bb	T2 C B	orig.	2
		58-59	D	T1 T2 B	mot.3	
		60-61	C	C T1 <sup>7</sup> B	mot.3	
4	64-78 Quoniam tu solus... Jesu Christe	63-64	Bb	A C B	orig.2	3
		66-67	D	C T2	orig.3	
		68-69	F	T1 A B		
		71-72	G	A T2		
		73-74	C	T1 T2 B	orig.3	
		75-76	C	T2 C	mot.5	
		76-77	C	C T1 <sup>7</sup> B	mot.5	
5	78-90 cum Sancto Spiritu... Patris. Amen.	77-78	F	T1 T2 B	mot.5	4
		78-79	C	C T2 <sup>7</sup> T1	mot.6,7	
		81-82	C	T2 T1 <sup>7</sup> B	mot.7	
		83-84	C	A B	mot.7	
		85-86	F	C B		
		89-90	F	A T2 B	mot.7	5

Junto como a primeira forma do motivo 1 aparece um motivo de invenção livre, que é introduzido pelo *bassus* no compasso 1. Seguidamente, é imitado uma oitava acima pelo *cantus* no compasso 4 e pelo *tenor 2º* no final do mesmo compasso.

Exemplo 115 shows a musical score for five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor 1º, Tenor 2º, and Bassus. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae". The Cantus part starts in measure 4 with a free invention motif. The Altus part starts in measure 1. The Tenor 1º part starts in measure 1. The Tenor 2º part starts in measure 1. The Bassus part starts in measure 1.

**Exemplo 115:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 1-4)

O segundo segmento corresponde à secção laudatória do texto, prosseguindo o desenvolvimento dos motivos do segmento anterior. Assim, a primeira forma do motivo 1 reaparece no compasso 7 do *bassus*, associada ao texto “laudamus te”, sendo imitado uma quinta acima pelo *tenor 2º* no compasso 8. O motivo aparece no compasso 9 do *cantus* associado ao texto “benedicimus te” e, por fim, no compasso 11 do *tenor 2º* e compasso 12 do *tenor 1º*, associado ao texto “glorificamus te” (Exemplo 116). Neste segmento Lobo, a par do Gloria das restantes duas missas, trata o texto de forma homofónica, agrupando as vozes em blocos, de acordo com o texto, que vão respondendo sucessivamente.

Exemplo 116 shows a musical score for five vocal parts: C (Cantus), A (Altus), T1 (Tenor 1º), T2 (Tenor 2º), and B (Bassus). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "be-ne-di-ci-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, ad-o-ra-mus te". The Cantus part starts in measure 9. The Altus part starts in measure 9. The Tenor 1º part starts in measure 9. The Tenor 2º part starts in measure 9. The Bassus part starts in measure 9.

**Exemplo 116:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 9-12)

O motivo de invenção livre do primeiro segmento reaparece no compasso 7 do *altus*, com o texto “laudamus te”. O *tenor 1º* entra com o motivo no compasso 9, associado ao

texto “benedicimus te”. Seguidamente entra o *bassus*, no compasso 11, com o texto “adoramus te”, sendo imitado pelo *cantus* no compasso 12.

Quatro das cinco vozes (exceptuando o *tenor 2º*) encontram-se agrupadas em homofonia no início do terceiro segmento com o texto “gratias agimus tibi”, ao qual responde um segundo grupo, composto pelo *altus*, *tenor 2º* e *bassus*, no compasso 18 com o texto “propter magnam gloriam tuam”. Neste segmento Lobo utilizou o motivo 4, associado ao texto “precursorem Domini”,<sup>169</sup> que aparece no compasso 15 do *cantus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *tenor 2º* no compasso 18 (Exemplo 117).

The musical score for Exemplo 117 consists of five staves, labeled C, A, T1, T2, and B from top to bottom. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - gi - mus" and "glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - gi - mus". The score is in G major and 4/4 time, starting at measure 13. The lyrics are: "ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - gi - mus" and "glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - gi - mus".

**Exemplo 117:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 13-16)

No texto “Domine Deus”, Lobo serviu-se do material motivico presente nas quatro vozes entre os compassos 51 e 57 do modelo (Exemplo 118), que corresponde à entrada em simultâneo dos motivos 5, 6 e 7 que, tal como acontece no modelo, aparecem no *tenor 1º*, *tenor 2º* e *bassus* respectivamente.<sup>170</sup> A este grupo responde um segundo grupo no compasso 23 com os mesmos três motivos em simultâneo associados ao texto “Rex caelestis”, estando o motivo 5 no *tenor 2º*, o motivo 6 no *altus* e o motivo 7 no *tenor 1º*, entrando o *bassus* com o motivo 7 associado ao mesmo texto no compasso seguinte. Os motivos 5 e 7 aparecem ainda no compasso 25 do *altus* e do *bassus* respectivamente, associados ao texto “Deus Pater omnipotens”. Ocorrem ainda duas repetições da palavra “omnipotens” no compasso 27 do *tenor 2º* e 28 do *bassus* utilizando o motivo 5.

<sup>169</sup> Cf. Exemplo 105, p. 114.

<sup>170</sup> Cf. Exemplo 106, p. 115.



21

C Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De -

A - - - am - - - Rex cae - le - stis, De -

T1 - - - am, Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De -

T2 - am, Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De -

B - am, Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De -

**Exemplo 118:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 21-24)

Quatro vozes (exceptuando o *altus*, que entra uma semibreve depois) encontram-se agrupadas em homofonia no início do quinto segmento, com o texto “Domine Fili unigenite”. Aqui, Lobo continuou a utilizar o material motivico presente nas quatro vozes entre os compassos 58 e 63 do modelo.<sup>171</sup> O motivo 5 aparece em repetições sucessivas no *bassus* a partir do compasso 29.

29

C - ni - po - tens, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

A - ni - po - tens, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

T1 - po - tens, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

T2 Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

B - po - tens, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

**Exemplo 119:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 29-32)

Lobo utilizou valores rítmicos mais longos nas palavras “Jesu Christe” sem, porém, haver uma quebra brusca no discurso musical como acontece nas outras missas. Apenas o *bassus* foi escrito usando exclusivamente semibreves, contrastando com o ritmo do segmento anterior (Exemplo 120). Apesar de não se afastar muito da indicação de Cerone quanto a uma atitude de reverência perante estas palavras, Lobo manteve-se relativamente perto do ideal pretendido pelo teórico.<sup>172</sup>

<sup>171</sup> Cf. Exemplo 106, p. 115.

<sup>172</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item IX.

O sexto segmento, com o texto “Domine Deus”, foi desenvolvido com base no motivo 5 do modelo, proveniente do “alleluia”. O motivo surge no compasso 35 do *altus*, associado ao texto “Domine Deus”, sendo imitado pelo *tenor 2º* com o mesmo texto, agrupado em homofonia com o *tenor 1º*. O *cantus* entra no compasso 37 com o mesmo motivo, associado ao texto “Agnus Dei”, com o *tenor 2º* e o *bassus* a imitá-lo no final do compasso com o mesmo texto. O motivo encontra-se associado ao texto “Filius Patris” no compasso 39 do *altus*, que está agrupado com o *cantus* e o *tenor 2º*. Contrariamente à parte “Et in terra pax” das restantes missas, esta parte termina na *finalis* do modo, não seguindo a possibilidade de cadenciar à confinal, que neste caso seria Dó.

Example 120 is a musical score for the Gloria of Lobo's Missa Elisabeth Zachariae, measures 33-36. It features five staves: C (Cantus), A (Altus), T1 (Tenor 1º), T2 (Tenor 2º), and B (Bassus). The lyrics are: "Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De -". The score shows the vocal parts with their respective lyrics and musical notation.

**Exemplo 120:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 33-36)

O primeiro segmento da segunda parte inicia com as quatro vozes, à excepção do *bassus*, agrupadas em homofonia no compasso 42 com o texto “Qui tollis peccata mundi” (Exemplo 121). A este grupo respondem as cinco vozes no compasso 45 com o texto “miserere nobis”.

Example 121 is a musical score for the Gloria of Lobo's Missa Elisabeth Zachariae, measures 41-44. It features five staves: C (Cantus), A (Altus), T1 (Tenor 1º), T2 (Tenor 2º), and B (Bassus). The lyrics are: "Qui tol - lis pec - ca - ta mun -". The score shows the vocal parts with their respective lyrics and musical notation.

**Exemplo 121:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 41-44)

Um segundo grupo de quatro vozes, à exceção do *tenor 2º*, introduz no compasso 45 o texto “Qui tollis peccata mundi”, funcionando como resposta ao primeiro texto, respondendo um grupo de quatro vozes, sem o *bassus*, no compasso 50 com a palavra “suscipe”, que é repetida por outro grupo, sem o *cantus* e o *altus*, no compasso 50 (Exemplo 122). O *altus* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no compasso 52, com um motivo proveniente do final da primeira parte do modelo (Exemplo 122). O *tenor 2º* entra ao mesmo tempo, mas com valores rítmicos mais curtos, seguido pelo *tenor 1º* no final do compasso e pelo *cantus* no compasso 53.

49

C — mun - di, su - sci - pe

A mun - di, su - sci - pe de - pre -

T1 mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de -

T2 su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca -

B mun - di, su - sci - pe de - pre -

**Exemplo 122:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 49-52)

No terceiro segmento é utilizado o motivo 3 do modelo, associado ao texto “Iohannem Baptistam”. Este motivo surge no compasso 55 do *tenor 1º*, com o texto “qui sedes ad dexteram Patris”, sendo imitado pelo *bassus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *tenor 2º* (Exemplo 123). Segue-se o *altus* no compasso 56, novamente o *tenor 2º* no compasso 57, finalizando o *cantus* no compasso 58. Lobo introduziu um motivo de invenção livre no texto “miserere nobis”. Este motivo surge no compasso 60 do *tenor 1º*, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no compasso seguinte e pelo *tenor 2º* no compasso 62, encontrando-se agrupado em homofonia com o *altus*.

**Exemplo 123:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 53-56)

No início do quarto segmento, surge um motivo de invenção livre associado ao texto “quoniam tu solus sanctus” (Exemplo 124). Este motivo aparece no compasso 64 do *tenor 2º*, sendo imitado uma quinta acima pelo *tenor 1º* no compasso 65, com o *bassus* a entrar no compasso 66.

**Exemplo 124:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 65-68)

O *tenor 1º* entra no compasso 69 com um motivo associado ao texto “tu solus Dominus”, encontrando-se agrupado em homofonia com o *tenor 2º*. O *altus* imita quinta acima o motivo do *tenor 1º* no compasso 70, com o texto “tu solus Altissimus”, entrando o *bassus* no compasso seguinte, uma oitava abaixo relativamente ao *altus*. Na segunda vez que aparecem as palavras “Jesu Christe”, estão associados valores rítmicos mais longos que os da primeira no compasso 33 (Exemplo 120). Lobo utilizou o motivo 5 do modelo, que é introduzido pelo *altus* no compasso 74. Segue-se o *cantus*, uma quarta acima, no final do compasso e o *bassus* no compasso 75. O *tenor 1º* entra uma mínima depois do *bassus*.

No quinto segmento, Lobo utilizou os três motivos provenientes do último segmento da primeira parte do modelo. O motivo 6 surge apenas no compasso 78 do *tenor 2º* com o texto “cum Sancto Spiritu” (Exemplo 125). O motivo 7 surge no compasso 78 do *tenor 1º*, sendo imitado uma quarta abaixo pelo *bassus* no compasso seguinte (Exemplo 125). O motivo aparece no compasso 79 do *cantus*, seguido pelo *altus* no compasso 80 com o texto “in gloria Dei Patris”. Por fim, o motivo 5 surge no compasso 82 do *bassus* com o texto “Dei Patris”, sendo imitado pelo *tenor 2º* no compasso 84. Este aparece ainda no compasso 86 do *altus* e também alterado nas restantes vozes.

77

C - ste, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De -

A - cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

T1 - ste, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

T2 - ste, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

B - ste, in glo - ri - a De -

**Exemplo 125:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Gloria (cc. 77-80)

No Gloria, Lobo afastou-se do material motivico do modelo. Após o aparecimento da primeira forma do motivo 1 no início da rubrica, passou a utilizar motivos de invenção livre combinados com outros motivos provenientes do interior do modelo, como acontece no terceiro segmento com a utilização do motivo 4. Existe um momento em que utiliza o material motivico das quatro vozes. O motivo 5, proveniente da secção do “alleluia” é usado preferencialmente a partir da segunda parte, aparecendo em quatro segmentos. Lobo utilizou dois motivos de invenção livre em dois segmentos, regressando no segmento seguinte com o motivo 3, associado ao nome de João Baptista. No último segmento existe uma clara preferência pelos três motivos do “alleluia”, sobretudo o motivo 7, que aparece ao longo de todo o segmento. Existem ainda secções, como o “Crucifixus”, em que Lobo preferiu trabalhar a textura, assim como a sonoridade, criando passagens extensas com um carácter marcadamente homofónico.

O Credo encontra-se dividido em três partes, sendo o texto “Et incarnatus est” integrado como sétimo segmento da primeira parte, tal como ocorre na missa *Dicebat Iesus* (Quadro 18).

**Quadro 18**

1	1-12 <i>Patrem omnipotentem... invisibilium</i>	2-3	C	T2 B	mot.1 <sup>1</sup> 2, orig.1	
		3-4	F	C T1	mot.1 <sup>1</sup> 2, orig.1	
		4-5	C	A T1	mot.1 <sup>1</sup> 2	
		5-6	G	T1 B	mot.1 <sup>1</sup> 2	
		6-7	D	C B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.2	
		7-8	Bb	C T2 <sup>7</sup> B	mot.1 <sup>2</sup> , orig.2	
		10-11	G	A B	mot.1 <sup>2</sup> , orig.2	
		10-12	F	T1 B	orig.1	1
		13-14	C	T2 C <sup>7</sup> T1	orig.3	
		15-17	C	T2 T1 B	orig.3	
2	12-20 <i>et in unum... Filium Dei unigenite</i>	18	G	A B	orig.3	
		18-19	F	A B	orig.3	
		19-20	D	T1 A B	orig.3	2
		22	A	A T2	orig.	
		22-23	D	C T1	orig.	
3	20-26 <i>et ex Patre natum... omnia saecula</i>	23-24	A	A T2 <sup>7</sup> B	orig.	
		25-26	Bb	T1 T2 B	orig.	
		27-28	F	T1 T2 B	orig.4	
		30-31	C	T1 C B	orig.4	4
4	25-30 <i>Deum de Deo... de Deo vero</i>	34-35	D	T2 B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.5	
		36	D	T1 C	mot.1 <sup>1</sup> , orig.5	
		36-37	F	T2 B	orig.	
		39-40	C	C T1 <sup>7</sup> T2		5
5	31-40 <i>genitum non factum... facta sunt</i>	41-42	F	T1 A B	(mot.9)	
		44-45	Bb	A C T2	(mot.9)	
		46-47	D	C T1 B	orig.6	
		48-49	C	C T1 B	orig.6	6
6	49-59 <i>et incarnatus est... homo factus est</i>	50-51	F	T1 A B	orig.7,8	
		53-54	Bb	A C B	orig.7,8	
		55-56	D	T1 C	orig.7,8	
		56-57	G	T2 A <sup>7</sup>	orig.7,8	
		57-58	F	T1 A B	orig.7,8	
		58-59	C	T1 T2 B		7
1	60-68 <i>Crucifixus etiam... et sepultus est</i>	61-62	G	A T1 <sup>7</sup> B	(mot.10)	
		62-63	F	T2 B	(mot.10)	
		64-65	F	T2 A <sup>7</sup> T1	(mot.10)	
		66-67	C	T2 B	(mot.10)	
		67-68	A	T2 A B	(mot.10)	1
		69-70	D	C T2 B	orig.9	
2	69-73 <i>et resurrexit... secundum Scripturas</i>	70-71	G	T1 A <sup>7</sup> B	orig.9	
		70-71	C	T2 C <sup>7</sup> B	orig.9	
		71-72	Bb	A T2 B	orig.9	2
		73-74	G	T2 B	mot.4	
3	72-77 <i>et ascendit in caelum... Patris</i>	74-75	G	A B	mot.4	
		75-76	G	T2 A T1	mot.4	
		76-77	C	C T1	mot.4	
		77-90 <i>et iterum venturus... non erit finis.</i>				

	78-79	C	C A B	mot.4	
	79-80	F	T1 A <sup>7</sup> B	mot.4	
	80-81	F	B T2 <sup>7</sup> A	mot.4	
	81-82	C	T2 T1 B	mot.4	
	84-85	Bb	T1 C B	orig.10	
	87-88	F	T2 T1 B	orig.10	
	88	C	T1 C <sup>7</sup> B	orig.10	
	88-89	F	C A <sup>7</sup> B	orig.10	
	89-90	Bb	A T2 B	orig.10	
	89-90	F	T1 B	orig.10	
1	91-102 <i>Et in Spiritum...Filioque procedit</i>				mot.1 <sup>2</sup>
	94	Bb	A T1	mot.1 <sup>2</sup>	
	94-95	F	T2 A T1	mot.1 <sup>2</sup>	
	96-97	C	B C	mot.1 <sup>1</sup> , 1 <sup>2</sup>	
	98-100	C	T2 B	mot.1 <sup>2</sup>	
	100-101	C	A B	mot.1 <sup>2</sup>	
2	102-113 <i>Qui cum Patre... per Prophetas</i>				mot.1 <sup>2</sup>
	101-102	D	C T2 B	mot.1 <sup>2</sup>	
	104-105	G	T2 A T1	mot.1 <sup>2</sup>	
	106-107	Bb	A T2 <sup>7</sup> B	mot.3	
	108-109	F	T1 A B	mot.3	
	112	F	T1 A <sup>7</sup> B	mot.3	
3	113-125 <i>Et unam Sanctam... Ecclesiam</i>				mot.3 2
	112-113	C	T2 T1 <sup>7</sup> B	mot.3	
	116-117	C	C T1 B	mot.11	
	120-121	C	C A	mot.11	
	121-122	C	C A <sup>7</sup> T1	mot.11	
	122-123	D	B T1	mot.11	
	123	F	A T2 <sup>7</sup> B	mot.11	
4	124-134 <i>Confiteor ... peccatorum</i>				mot.11 3
	124-125	Bb	T2 T1 <sup>7</sup> B	mot.11	
	128-129	Bb	T2 T1 B	orig.	
	129-130	F	T1 B	mot.4	
5	133-142 <i>et exspecto... mortuorum</i>				mot.4 4
	133-134	F	T2 T1 B	mot.4	
	137-138	C	T1 B	mot.5	
	139-140	G	T1 A	mot.5	
6	142-154 <i>et vitam venturi saeculi. Amen.</i>				mot.5 5
	141-142	Bb	C T1 B	mot.5	
	143	C	C T1 <sup>7</sup> T2	mot.6,7	
	145-146	F	T2 B	mot.6,7	
	147-148	F	T1 T2	mot.5	
	148-149	F	C T1 B	mot.5	
	151-152	C	T1 T2 B	mot.5,6	
	152-154	F	A T2 B	mot.7	

Tal como indicado por Cerone, Lobo utilizou a primeira forma do motivo 1 do modelo no início do Credo, aparecendo no primeiro compasso do *tenor 2º* (Exemplo 126). Este é imitado pelo *altus* no compasso 4 e pelo *tenor 1º* no compasso 5. A segunda versão do motivo 1 surge no compasso 2 do *altus*, sendo imitado uma oitava acima pelo *cantus* no compasso seguinte. Junto com o motivo 1 aparece um motivo de invenção livre, introduzido pelo *bassus* no compasso 2, sendo imitado pelo *tenor 1º* no compasso 3, seguido pelo *cantus* no compasso 6.

Example 126 shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor 1º, Tenor 2º, and Bassus. The lyrics are 'Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa -'. The Cantus part is in the soprano clef, Altus in the alto clef, Tenor 1º in the tenor clef, Tenor 2º in the tenor clef, and Bassus in the bass clef. The lyrics are written below the staves, with some words split across measures.

**Exemplo 126:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 1-4)

No compasso 7 do *tenor 2º* surge um segundo motivo de invenção livre, associado ao texto “visibilium omnium”, que é imitado pelo *cantus* em homofonia com o *altus* no compasso 8. O mesmo motivo aparece no compasso 10 do *tenor 2º* aplicado ao texto “et invisibilium”.

O *altus* e os dois tenores encontram-se agrupados em homofonia no início do segundo segmento, com o texto “et in unum Dominum”, utilizando material motivico de invenção livre. Lobo colocou as palavras “Jesum Christum” com valores rítmicos longos, seguindo a indicação de Cerone (Exemplo 127).<sup>173</sup> O *altus*, *tenor 2º* e *bassus* aparecem de seguida agrupados em homofonia com o texto “Filium Dei unigenite” também com material motivico de invenção livre.

Example 127 shows a musical score for five voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor 1º (T1), Tenor 2º (T2), and Bassus (B). The lyrics are 'Je - - - sum Chri -'. The Cantus part is in the soprano clef, Altus in the alto clef, Tenor 1º in the tenor clef, Tenor 2º in the tenor clef, and Bassus in the bass clef. The lyrics are written below the staves, with some words split across measures.

**Exemplo 127:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 13-16)

As quatro vozes, exceptuando o *bassus*, encontram-se agrupadas em homofonia no início do terceiro segmento, com o texto “et ex Patre natum” (Exemplo 128). O

<sup>173</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 688. Item IX.



material motivico de invenção livre mantém as características sonoras do início do segundo segmento do modelo com o texto “Iohannem Baptistam”. A homofonia mantém-se no texto “ante omnia saecula”, com as vozes agrupadas.

21

C ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

A ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

T1 ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae -

T2 ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae -

B An - te om - ni - a sae -

**Exemplo 128:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 21-24)

No quarto segmento surge no compasso 25 do *cantus* um motivo de invenção livre, baseado na sonoridade do motivo 10 do modelo, que é desenvolvido em imitação até ao final do segmento (Exemplo 129). O *bassus* imita o motivo do *cantus* uma quinta abaixo no compasso 26, agrupado em homofonia com o *tenor 1º*. Segue-se o *tenor 2º* no compasso 27, com o *altus* a entrar no compasso 28, juntando-se as quatro vozes em homofonia no compasso 30 com o texto “de Deo vero”.

25

C - la. De - um de De - o, De -

A - la. Lu - men de lu -

T1 - - - - cu - la. De - um de De - o, De -

T2 - - - - cu - la. Lu - men de lu - mi - ne, De -

B - - - - cu - la. De - um de De - o,

**Exemplo 129:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 25-28)

Lobo prolongou a homofonia pelo quinto segmento, com o *altus* e os dois tenores agrupados no compasso 31 com o texto “genitum non factum”. A primeira forma do motivo 1 aparece no compasso 33 do *bassus*, com o texto “consubstantialem Patri” (Exemplo 130), entrando o *tenor 2º* com um motivo diferente, seguido pelo *tenor 1º*, junto com o *cantus*, e o *altus* no compasso 34 (Exemplo 130). O *cantus* e o *tenor 1º*

estão momentaneamente agrupados em homofonia no compasso 37, com o texto “per quem omnia facta sunt”, entrando *tenor 2º* uma semibreve depois.

**Exemplo 130:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 33-36)

No sexto segmento, o material motivico associado ao texto “qui propter nos homines” baseia-se na sonoridade do motivo 9 do modelo, estando as quatro vozes, exceptuando o *tenor 2º* agrupadas em homofonia no compasso 40 (Exemplo 131). A este grupo responde um segundo grupo, composto pelo *cantus*, *altus* e *tenor 2º*, com o texto “et propter nostram salutem” no compasso 42. Apesar de este ser predominantemente um segmento homofónico. Existe um motivo de quatro notas que surge no compasso 40 do *bassus* que é imitado pelo *tenor 2º* no compasso 42, pelo *tenor 1º* no compasso 44, aparecendo novamente no compasso 45 do *tenor 2º* e no compasso 46 do *cantus*.

**Exemplo 131:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 41-44)

O texto “descendit de caelis” desenvolve-se num ponto de imitação sobre um motivo de invenção livre. Este é introduzido pelo *tenor 1º* no compasso 44, seguido pelo *tenor 2º* e

*bassus* agrupados em homofonia no compasso 45. O *cantus* entra no compasso 46, sendo imitado uma quarta abaixo pelo *altus* no final do compasso.

Tal como acontece na missa *Dicebat Iesus*, Lobo incluiu o texto “Et incarnatus” como o último segmento da primeira parte. Este segmento baseia-se na sonoridade do segundo segmento da primeira parte do modelo. O *tenor 2º* introduz um motivo de invenção livre no compasso 48, associado ao texto “et incarnatus est”, que é imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* no compasso 49 (Exemplo 132). Segue-se o *tenor 1º* também no compasso 49, com o *cantus* a entrar no compasso 51. Aparece ainda um segundo motivo de invenção livre, que é introduzido pelo *altus* no compasso 49, seguido pelo *cantus* uma semibreve depois (Exemplo 132).

49

C - lis. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-

A Et in-car-na-tus est de Spi-

T1 - lis. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-

T2 in-car-na-tus est de Spi-

B - lis. Et in-car-na-tus est de Spi-

**Exemplo 132:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 49-52)

O primeiro motivo de invenção livre aparece no compasso 51 do *cantus*, associado ao texto “de Spiritu Sancto”, seguido no compasso 52 pelo *tenor 2º* e o *bassus* agrupados em homofonia. O segundo motivo aparece no compasso 52 do *tenor 1º*. A primeira parte termina com uma cadência a Dó, seguindo a indicação de Cerone quanto à possibilidade do “Patrem omnipotentem” poder terminar na confinal do modo em que se encontra a missa.<sup>174</sup>

As quatro vozes, à exceção do *cantus*, encontram-se agrupadas em homofonia no início da segunda parte, com o texto “Crucifixus etiam pro nobis”, respondendo um segundo grupo (sem o *bassus*), com o texto “sub Pontio Pilato”, no compasso 63. Este segmento baseia-se na sonoridade dos compassos 76 a 83 do modelo.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item V.

<sup>175</sup> Cf. Exemplo 107, p. 117.

**Exemplo 133:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 61-64)

O segundo segmento contrasta com o primeiro em termos dos valores rítmicos utilizados, com um motivo utilizando mínimas e semínimas associado ao texto “et resurrexit”. O motivo é introduzido pelo *tenor 2º* no compasso 68, sendo imitado pelo *tenor 1º* e o *bassus* no compasso 69, agrupados em homofonia. Segue-se o *altus* e o *cantus* ainda no compasso 69 (Exemplo 134). Reaparece no compasso 70 do *cantus* e *tenor 2º*, com o texto “secundum Scripturas”, sendo imitados no compasso 71 pelo *altus* e *tenor 1º*, também agrupados em homofonia.

**Exemplo 134:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 69-72)

Lobo utilizou o motivo 4 do modelo, associado ao texto “precursorem Domini”, para o terceiro segmento, introduzido no compasso 72 com o *cantus* e o *bassus* agrupados em homofonia com o texto “et ascendit in caelum”.<sup>176</sup> O *tenor 2º* imita uma quinta acima o motivo do *bassus* no compasso 73, com o *altus* e o *tenor 1º* a entrarem no compasso seguinte com o texto “sedet ad dexteram Patris”.

<sup>176</sup> Cf. Exemplo 105, p. 114.

O *cantus* e o *bassus* encontram-se agrupados em homofonia no início do quarto segmento com o texto “et iterum venturus est”, aos quais se juntam o *altus* e o *tenor 1º*, agrupados em homofonia, prosseguindo com o texto “cum gloria judicare” (Exemplo 135). A este grupo respondem o *cantus*, *tenor 1º* e *bassus* com o texto “vivos et mortuos”.

77

C - tris, et i - - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

A et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - - - ri -

T1 - tris, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - - - ri -

T2 - tris, cum glo - ri -

B et i - - - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

**Exemplo 135:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 77-80)

A terceira parte inicia com a segunda forma do motivo 1, associado ao texto “Et in Spiritum”. O *cantus* introduz o motivo no compasso 91, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *altus*, seguido pelo *tenor 2º* com o texto “et vivificantem” (Exemplo 136). A primeira forma do motivo 1 aparece no compasso 95 do *bassus*, junto com a segunda forma, que aparece no *tenor 1º*. No compasso 97 aparece mais um motivo de invenção livre no *tenor 2º*, que é imitado pelo *altus*, que se encontra agrupado em homofonia com o *tenor 1º*, com o texto “qui ex Patre Filioque procedit”. A segunda forma do motivo 1 reaparece no compasso 98 do *cantus* com o texto “Filioque procedit”

89

C fi - - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

A e - - - - rit fi - nis. Et in Spi - - -

T1 - gni non e - - - rit fi - nis. Et

T2 e - rit fi - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

B fi - - - - - - - - - nis.

**Exemplo 136:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 89-92)

As quatro vozes, à exceção do *bassus*, encontram-se agrupadas em homofonia no início do segundo segmento com o texto “qui cum Patre et Filio” (Exemplo 137), respondendo as cinco vozes com o texto “simul adoratur”, passando a quatro no texto “et conglorificatur”. No texto “qui locutus est per Prophetas” é utilizado o motivo 3, que no motete corresponde ao texto “Iohannem Baptistam”, numa clara associação do nome do profeta a esta secção do Credo onde é referido “Aquele que falou pelos Profetas”. O motivo 3 surge no compasso 108 do *cantus*, sendo imitado pelo *tenor 2º* e *altus*, que se encontram agrupados em homofonia. O *tenor 1º* entra com o motivo no compasso 110, associado ao texto “per Prophetas”, seguido pelo *bassus* no compasso 111.

101

C - - - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li -

A - ce - - dit, - - - qui cum Pa - tre et Fi - li - - -

T 1 - dit, - - - qui cum Pa - tre et Fi - li -

T 2 - dit, pro - ce - - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li -

B - ce - - - - - - - - dit,

**Exemplo 137:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 101-104)

O terceiro segmento inicia com um motivo de invenção livre, que surge no compasso 113 do *cantus*. Este é imitado pelo *tenor 2º* e *bassus*, agrupados em homofonia no mesmo compasso, com o texto “et unam Sanctam Catholicam”. Seguidamente entra o *altus* com o motivo, imitando o *cantus* uma terceira abaixo. O motivo 11 do modelo, associado ao texto “nominis mei”, surge no compasso 117 do *altus* com o texto “et Apostolicam”.<sup>177</sup> É seguidamente imitado pelo *tenor 1º* no compasso 118, com o *cantus* a entrar no compasso 119. O *bassus* imita o *cantus* uma oitava abaixo no compasso 120 entrando, por fim, o *tenor 2º* no compasso seguinte. O motivo 11 reaparece no compasso 121 do *altus* associado à palavra “Ecclesiam”, entrando o *bassus* no compasso 122 com o *tenor 2º* a imitá-lo uma quinta acima no compasso seguinte.

<sup>177</sup> Cf. Exemplo 109, p. 119.

**Exemplo 138:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 113-116)

O material motivico de invenção livre utilizado no quarto segmento é influenciado pelos compassos 94 a 98 do modelo. O motivo surge no compasso 124 do *cantus*, seguido pelo *bassus* no compasso 125, associado ao texto “confiteor unum baptisma”, sendo imitado uma oitava acima pelo *altus* (Exemplo 139). Segue-se o *tenor 1º* no compasso 126. O *bassus* introduz o motivo 4 do modelo, associado ao texto “precursorem Domini”, no compasso 129.<sup>178</sup> Este motivo é imitado pelo *tenor 2º* no compasso 130, seguido do *altus* no compasso 131 e do *cantus* no compasso 132.

**Exemplo 139:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 125-128)

O texto “et exspecto”, com que inicia o quinto segmento, aparece em valores rítmicos longos (semibreves) o que pressupõe uma atitude de reverência para com esta passagem, tal como aconteceu com as palavras “Jesum Christum”. O motivo ascendente de invenção livre aparece no compasso 133 do *altus*, sendo imitado uma oitava abaixo pelo *bassus* no compasso 134. O *tenor 2º* entra com o motivo no compasso seguinte, entrando também o *tenor 1º* e o *cantus* no compasso 136.

<sup>178</sup> Cf. Exemplo 105, p. 114.

**Exemplo 140:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 133-136)

Tal como no último segmento do Gloria, no sexto segmento Lobo utilizou os três motivos presentes no último segmento da primeira parte do modelo, associados à palavra “alleluia”. O motivo 6 surge no compasso 142 do *tenor 1º*, seguido pelo *altus* no compasso 143 (Exemplo 141). O motivo aparece ainda no compasso 149 do *cantus*, com o *tenor 1º* a entrar no compasso seguinte. O motivo 7 surge no compasso 142 do *tenor 2º*, agrupado com o *tenor 1º*, seguido pelo *bassus* também agrupado em homofonia com o *altus* (Exemplo 141). O *altus* entra com o motivo no compasso 145, seguido pelo *tenor 2º* no compasso 149 e pelo *bassus* no compasso 150. O motivo 5 surge no compasso 145 do *tenor 1º*, sendo imitado uma quinta abaixo pelo *bassus* uma mínima depois. Aparece ainda no compasso 146 do *tenor 2º* e novamente no compasso 147 do *bassus*.

**Exemplo 141:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Credo (cc. 141-144)

Tal como aconteceu no Gloria, também no Credo Lobo afastou-se do material motivico do modelo, ocorrendo um profundo processo de recomposição. Após a introdução do motivo 1 no primeiro segmento, existe um processo de recomposição nos



segmentos seguintes baseado nas sonoridades associadas a um ou mais motivos do modelo. O uso da homofonia permite uma maior clareza na apresentação do texto, que é intercalado com breves pontos de imitação, geralmente sobre um motivo de invenção livre que aparece uma única vez em cada uma das vozes.

Tal como indicado por Cerone, o Sanctus inicia com o motivo conductor da missa. Este aparece no primeiro compasso do *tenor 2º*, sendo imitado pelo *cantus* no compasso 2 (Exemplo 142) e pelo *tenor 1º* no compasso 7. No compasso 2 do *bassus* surge um motivo de invenção livre, que será desenvolvido durante todo o segmento (Exemplo 142). Este motivo aparece no compasso 4 do *tenor 1º*, que imita o *bassus* uma oitava acima, seguido pelo *cantus* no compasso 6 e ainda o *altus* no compasso 7.

**Quadro 19**

1	1-14 <i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>	3-4	Bb	A B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		4-5	C	C T1	mot.1 <sup>1</sup> , orig.1	
		6-7	G	C B	orig.1	
		8-9	C	C T1 B	orig.2	
		10-11	F	A B	orig.2	
		12-13	Bb	A B	orig.2	
		13-14	D	C T1 B	orig.2	1
2	14-22 <i>Pleni sunt caeli... gloria tua.</i>	16-17	F	C B	mot.5, orig.3	
		17-18	F	C	mot.5, orig.3	
		19-20	G	B A	mot.5, orig.3	
		20-21	C	C T1 B		2
1	23-44 <i>Hosanna in excelsis.</i>	24-26	F	A C <sup>7</sup> T2	mot.4, orig.4	
		27-28	C	T2 B	mot.4, orig.4	
		27-28	D	B C	mot.4, orig.4	
		29-30	Bb	T1 T2 <sup>75</sup> B	mot.4, orig.4	
		32-33	G	B A	mot.4	
		32-34	C	T1 B	mot.4	
		36-38	G	T1 B	mot.4, orig.4	
		39-41	F	T2 A T1	mot.4, orig.4	
		43-44	F	A T2 B	mot.4, orig.4	1
1	45-65 <i>Benedictus qui venit... Domini.</i>	49-50	C	A B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.5	
		51-52	F	T2 A B	mot.1 <sup>1</sup> , orig.5	
		54-55	Bb	C T2 B	orig.5	
		55-56	F	A B	orig.5	
		56-57	C	T2 C	mot.4	
		59	C	C T2	mot.4	
		59-60	A	C T2	mot.4	
		63-64	C	B T2	mot.4	
		64-65	F	A C <sup>7</sup> B		1

Exemplo 142 shows a musical score for five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor 1º, Tenor 2º, and Bassus. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics 'San - ctus, san - ctus, San - ctus,' are distributed across the staves.

**Exemplo 142:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Sanctus (cc).

No compasso 9 surge um motivo de invenção livre no *bassus* associado ao texto “Dominus Deus Sabaoth (Exemplo 143). O *cantus* entra com o motivo no compasso 11, seguido do *altus* uma quinta abaixo no fim do compasso.

Exemplo 143 shows a musical score for five vocal parts: C (Cantus), A (Altus), T 1 (Tenor 1º), T 2 (Tenor 2º), and B (Bassus). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics 'ctus, Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth' are distributed across the staves.

**Exemplo 143:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Sanctus (cc).

O motivo 5 do modelo aparece associado ao texto “pleni sunt caeli”. Este motivo aparece no compasso 15, simultaneamente no *tenor 2º* e no *bassus*, com o *tenor 1º* a imitar uma oitava acima o *bassus* no compasso 17 (Exemplo 144).<sup>179</sup> Aparece ainda associado ao texto “gloria tua”, com o *tenor 2º* a entrar no compasso 18, seguido pelo *altus* no compasso 19 e o *tenor 2º* no compasso 20. O motivo 5 encontra-se combinado com um motivo de invenção livre, que surge no compasso 16 do *cantus* (Exemplo 144), seguido pelo *altus* no compasso 17. O motivo também aparece associado ao texto “gloria tua”, com o *bassus* a introduzi-lo no compasso 18 com o *cantus* a imitá-lo uma oitava acima no compasso 19.

<sup>179</sup> Cf. Exemplo 106, p. 115.



No Benedictus, a textura foi reduzida para quatro vozes, com a exclusão do *tenor 1º*. A primeira forma do motivo 1 é introduzida pelo *cantus* no compasso 45, sendo imitado pelo *tenor 2º* no compasso 47 (Exemplo 146). Aparece seguidamente no compasso 50 do *altus*, com a segunda forma a aparecer em simultâneo no *bassus*. Junto com o motivo 1 surge um motivo de invenção livre no compasso 45 do *altus* (Exemplo 146). Este é imitado pelo *bassus* no compasso 48, seguindo-se o *cantus* e o *altus* no mesmo compasso. O motivo reaparece no compasso 50 do *bassus*, sendo imitado pelo *cantus* no compasso 51, e pelo *tenor* no compasso seguinte.

Exemplo 146: Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Sanctus (cc).

O motivo 4 do modelo surge no compasso 55 do *bassus*, associado ao texto “in nomine Domini”, sendo imitado no compasso seguinte pelo *cantus* (Exemplo 147). Segue-se o *altus* no compasso 57 e o *tenor 2º* no compasso 58, aparecendo ainda no compasso 62 do *altus*.

Exemplo 147: Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Sanctus (cc).

O Agnus Dei inicia com a primeira forma do motivo 1 a aparecer no primeiro compasso do *cantus*. A segunda forma do motivo aparece no compasso 3 do *tenor 1º*, sendo que o ponto de imitação desenvolve-se não a partir deste motivo, mas sim a partir

do motivo 7, proveniente do “alleluia” do motete.<sup>180</sup> Este motivo surge no primeiro compasso do *altus*, sendo imitado pelo *tenor 2º* no compasso 3 (Exemplo 148). Segue-se o *bassus* no compasso 5 seguido pelo *cantus* no compasso 7 e pelo *tenor 1º* no compasso 10.

**Quadro 20**

1	1-26 <i>Agnus Dei... miserere nobis.</i>				
	4-5	C	T2 C	mot.1 <sup>2</sup> , 7	
	6-7	C	T1 T2 <sup>7</sup> B	mot.7	
	9-10	C	C T2	mot.7	
	11-13	F	A T2 <sup>7</sup> T1		
	15-16	C	A C T1	mot.6,7	
	16-17	C	T2 C B	mot.6,7	
	17-18	G	T2 A	mot.6-7	
	19-20	F	A B	mot.4	
	20-21	D	T2 A	mot.4	
	22	F	T2 B	mot.4	
	22-23	F	T2 B	mot.4	
	24-25	Bb	T2 B	mot.4	
	25-26	F	A T2 B		1

**Exemplo 148:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Agnus Dei (cc. 1-4)

O motivo 7 continua a ser utilizado no texto “qui tollis peccata mundi”, com a inclusão do motivo 6, também proveniente do “alleluia” do motete. O motivo 6 surge no compasso 13 do *tenor 2º*, sendo imitado pelo *altus* no compasso 14, reaparecendo no compasso 16 do *tenor 2º*. O motivo 7 surge no compasso 13 do *bassus*, com o *tenor 1º* a imitá-lo no compasso 14, seguido pelo *bassus* no compasso 16.

<sup>180</sup> Cf. Exemplo 106, p. 115.

**Exemplo 149:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Agnus Dei (cc. 13-16)

O motivo 4 aparece associado ao texto “miserere nobis”, aparecendo no compasso 18 do *cantus*, em homofonia com o *altus*. O tenor 2º imita o motivo do *altus* no compasso 20, seguindo-se o tenor 1º e o *bassus*, agrupados em homofonia no compasso 21. O *altus* entra com o motivo no compasso 23, sendo imitado pelo *cantus* no final desse compasso.

**Exemplo 150:** Lobo: *Missa Elisabeth Zachariae*, Agnus Dei (cc. 17-20)

Para a para o desfecho cadencial do Agnus Dei, Lobo serviu-se da cadência com que termina o terceiro segmento da primeira parte do modelo, antes do “Alleluia” final. Enquanto Cerone recomenda que o final do último Agnus Dei deve ter a mesma invenção (motivo conductor da missa) que as restantes rubricas,<sup>181</sup> Lobo distanciouse desta recomendação não fazendo reaparecer o motivo conductor, como acontece nas restantes duas deste trabalho. Este distanciamento ficará a dever-se em parte ao facto de, contrariamente às duas missas em que são postos em música os dois textos do Agnus

<sup>181</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, p. 687. Item IV.

Dei, nesta apenas é posto em música o primeiro texto e assim as indicações relativas à escrita do segundo e terceiro Agnus Dei são transpostas para o primeiro.<sup>182</sup>

Na missa *Elisabeth Zachariae*, Lobo prescindiu consideravelmente do material motivico do modelo. Este só aparece no início de cada rubrica ou intercalado com uma secção extensa de material de invenção livre, como acontece no Credo, com o propósito de ocorrer um reconhecimento auditivo do modelo após uma secção de recomposição. Os motivos do modelo aparecem também em secções de imitação, geralmente pouco desenvolvidas, que alternam com secções mais extensas com um carácter predominantemente homofónico. Por estas percebe-se que Lobo teve intenção de trabalhar as vozes mais sob um ponto de vista da sonoridade do que a sua disposição enquanto peças do contraponto imitativo, abdicando do desenvolvimento tanto dos motivos provenientes do modelo como dos próprios motivos de invenção livre.

---

<sup>182</sup> Cf. CERONE, Pietro, *op. cit.*, pp. 687-688. Items III e VIII.

## CONCLUSÃO

Com base na análise motívica das três missas e respectivos modelos que são objecto deste estudo, podem-se avançar algumas ideias quanto ao processo de imitação e recomposição realizado por Duarte Lobo. Partindo dos tópicos enumerados por Veronica Franke quanto aos processos de utilização e manipulação musical de material pré-existente no final do século XVI,<sup>183</sup> reforçados com as instruções práticas do teórico Pietro Cerone, contemporâneo de Lobo, pode-se avançar que este compositor se mantém dentro dos cânones identificados na técnica de paródia tardia consolidados no final do século XVI.

Guerrero utilizou cerca de dez motivos em cada um dos três motetes que servem de modelo às missas de Duarte Lobo. O material motívico foi distribuído com pelo menos dois motivos por cada unidade de texto. No caso da missa, uma vez que cada rubrica tem uma divisão textual relativamente rígida, poder observar-se algumas semelhanças, mas também diferentes abordagens, por exemplo, relativamente aos três Credos, de longe a rubrica mais extensa e mais segmentada do ordinário. Neste caso, enquanto se mantém relativamente próximo do modelo nas missas para quatro vozes, introduzindo quase sempre um motivo do motete, conjugando-o por vezes com motivos de invenção livre, na missa *Elisabeth Zachariae* ocorre um profundo processo de recomposição nos segmentos do interior do Credo. Aqui, Lobo mantém a sonoridade de certas passagens do modelo, abdicando de um desenvolvimento de motivos individuais ou conjugados com motivos de invenção livre em extensos pontos de imitação. Existe, sim uma alternância de pontos de imitação breves, geralmente sobre um único motivo (ou mesmo um motivo de invenção livre), com secções de homofonia relativamente extensas que servem como momento de declamação do texto, verticalizando o discurso musical. O uso extensivo de homofonia, não só no Credo mas também em outras rubricas, poderá estar relacionado com o próprio modelo da missa, que contém vários momentos de sucessivos blocos homofónicos.

Lobo utiliza uma pequena porção de motivos do modelo. Para além do motivo conductor da missa, serve-se de dois a três motivos do interior do motete, de acordo com o proposto por Pietro Cerone, utilizando-os em praticamente todas as rubricas da

---

<sup>183</sup> Vid. Capítulo 1.3 deste trabalho.



missa o que, em termos auditivos, acaba por funcionar como o motivo conductor no respeitante ao reconhecimento auditivo do modelo. Este reconhecimento é ainda mais acentuado com a colocação desses motivos no início ou final de uma parte ou numa passagem importante do texto, sendo o motivo no final de cada parte explorado de forma exaustiva. Lobo faz também uso, especialmente no Gloria e no Credo, de partes inteiras do modelo, geralmente contendo vários motivos usados individualmente em outras partes da missa.

A utilização do material motivico não é sequencial ao longo de cada rubrica. Os motivos aparecem na missa em momentos textuais importantes, estabelecendo uma relação com o modelo no que respeita ao significado do que é afirmado textualmente. Tal como acontece nas missas de Guerrero, o material motivico proveniente do modelo aparece disposto aleatoriamente em cada rubrica. Este processo tem como propósito conferir um carácter de unidade à missa, sendo reconhecido auditivamente um grupo de motivos e a imediata relação com o respectivo modelo. Estes momentos, para além de conterem motivos importantes, são também reforçados através de um uso extensivo de homofonia, de forma a realçar e tornar perceptível o texto – um factor importante na música pós-tridentina.

O uso da homofonia não possui só uma função de realce de determinadas passagens do texto, mas desempenha também um papel importante na construção de sonoridades. Com especial ênfase nas rubricas do Gloria e Credo, com textos mais extensos, percebe-se a preocupação de Lobo em criar contrastes. Este é atingido através da alternância de pontos de imitação, numa tradicional escrita contrapontística, com blocos de homofonia com uma forte verticalização das vozes, uma característica que se acentuou nas últimas décadas do século XVI.

Lobo através da emulação de Guerrero, parece colocar-se na linha da tradição polifónica ibérica. No caso específico da *Missa Sancta Maria*, a utilização de material motivico proveniente de zonas específicas do motete de Guerrero parece indicar essa atitude. Guerrero, por sua vez, cita recorrentemente no motete que serve de modelo à missa de Lobo motivos provenientes do motete com o mesmo *incipit* de Cristóbal de Morales, seu antigo mestre, numa atitude de emulação. Lobo utiliza motivos de zonas do motete de Guerrero em que este compositor se baseia em Morales. Não será, pois, de estranhar que ao citar Guerrero, tal como uma esmagadora percentagem dos compositores ibéricos do início do século XVII, Lobo está ele próprio a colocar-se na

linha da tradição polifónica que tem como *auctoritas* ibérica a figura de Cristóbal de Morales. Também o facto de escolher Guerrero como modelo para três missas pressupõe uma intenção de afirmação do seu ofício na catedral lisboeta, uma vez que a obra de Guerrero seria certamente conhecida na capital portuguesa. Através da dedicatória do livro percebe-se que este volume serve como atestado da capacidade composicional de Lobo, presumivelmente colocando de lado quaisquer eventuais dúvidas que na época se colocariam quanto ao seu desempenho do cargo de mestre na catedral. Através da figura e *auctoritas* de Guerrero, Lobo estaria a consolidar o cargo de prestígio que detinha em Lisboa, o que é atestado pelo texto musical que se pode enquadrar na melhor tradição polifónica do início de seiscentos.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTES PRIMÁRIAS

CERONE, Pietro, *El Melopeo y Maestro*, Libro XII, Napoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores, 1613.

GUERRERO, Francisco, *Motetta... que partim 4, partim 5, alia 6, alia 8 concinuntur vocibus*, Veneza, A Gardano, 1570.

LOBO, Duarte, *Liber Missarum IV, V, VI et VIII vocibus*, Antuerpiae, ex officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1621.

ZARLINO, Gioseffo, *Le istituioni harmoniche. A Facsimile of the 1588 Venice Edition*, New York, Broude Brothers, 1965.

### 2. EDIÇÕES MUSICAIS

ABREU, José (ed.), *Duarte Lobo: Missa Cantate Domino*, Mapa Mundi, Isle of Lewis, Vanderbeeck & Imrie, 2004.

ALEGRIA, José Augusto, *Frei Manuel Cardoso (1566-1650): Liber primus missarum* (2 vols.), Portugaliae Musica (vols. V e VI), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

ALVAREZ, Nancho (ed.), Francisco Guerrero: Dicebat Iesus, [www.tomasluisdevictoria.org](http://www.tomasluisdevictoria.org) (Consultado 2013-06-03)

\_\_\_\_\_, Francisco Guerrero: Elisabeth Zachariae, [www.tomasluisdevictoria.org](http://www.tomasluisdevictoria.org) (Consultado 2013-06-13).

\_\_\_\_\_, Francisco Guerrero: Sancta Maria succurre miseris, [www.tomasluisdevictoria.org](http://www.tomasluisdevictoria.org) (Consultado 2013-06-03).

ANGLÈS, Higinio (ed.), *Cristóbal de Morales: Opera omnia*, Roma, Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951-71.

GARCIA, Vicente & QUEROL, Miguel (eds.), *Francisco Guerrero: Opera omnia*, Barcelona, Instituto Español de Musicologia, 1955.

HENRIQUES, Luís (ed.), *Duarte Lobo: Audivi vocem de caelo; Pater peccavi*, Polyphonia 3, Lisboa, Edições MPMP, 2012

\_\_\_\_\_, *Duarte Lobo: Asperges me*, Polyphonia 23, Lisboa, Edições MPMP, 2014.

\_\_\_\_\_, *Duarte Lobo: Magnificat Secundi Toni (versos pares)*, Polyphonia 25, Lisboa, Edições MPMP, 2014.

\_\_\_\_\_, *Duarte Lobo: Vidi aquam*, Polyphonia 26, Lisboa, Edições MPMP, 2014.

JOAQUIM, Manuel (ed.), *Composições polifónicas de Duarte Lobo*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1945.

LATINO, Adriana (ed.), *Francisco Garro: Livro de Antífonas, Missas e Motetes*, Portugaliae Musica (vol. LI), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

LEAL, Luís Pereira (ed.), *Filipe de Magalhães: Liber Missarum*, Portugaliae Musica (vol. XXVII), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

REES, Owen (ed.), *Duarte Lobo: Missa Veni Domine*, Mapa Mundi, Isle of Lewis, Vanderbeeck & Imrie, 2003.

### 3. MONOGRAFIAS E PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

ALEGRIA, José Augusto, *História da Escola de Música na Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

\_\_\_\_\_, *O Ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

\_\_\_\_\_, *Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães Francisco Martins*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

ALVARENGA, João Pedro d', "Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina, a propósito dos motetos de Fr. Manuel Cardoso (com uma análise de *Non mortui* e *Sitivit anima mea*)", *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 106-152. Versão inglesa revista em Maio de 2005 disponível em: [http://www.academia.edu/1363510/Towards\\_an\\_Understanding\\_of\\_Post-Tridentine\\_Portuguese\\_Polyphony\\_with\\_Special\\_Reference\\_to\\_the\\_Motets\\_of\\_Manuel\\_Cardoso\\_with\\_an\\_Analysis\\_of\\_Non\\_mortui\\_and\\_Sitivit\\_anima\\_mea\\_](http://www.academia.edu/1363510/Towards_an_Understanding_of_Post-Tridentine_Portuguese_Polyphony_with_Special_Reference_to_the_Motets_of_Manuel_Cardoso_with_an_Analysis_of_Non_mortui_and_Sitivit_anima_mea_),

- ÁLVAREZ, Fernando, *Portugal no Tempo dos Filipes: Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.
- BENT, Margaret, *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, New York, Routledge, 2002.
- BORGERDING, Todd & STEIN, Louise, "Spain, i: 1530-1600", *European Music: 1520-1640*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, pp. 401-421.
- BORGES, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben un Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg, Gustav Bosse, 1986.
- BRITO, Manuel Carlos de, "As relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença", *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 43-54.
- BROWN, Howard Mayer, "Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance", *Journal of the American Musicological Society*, XXXV, 1982, pp. 1-48.
- BURKHOLDER, J. Peter, "Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society*, XXXVIII, 1985, pp. 470-523.
- CUSICK, Suzanne, "Imitation", [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2013-06-03).
- FALCK, Robert, "Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification", *The Musical Quarterly*, 65, 1, 1979, pp. 1-21.
- FERREIRA, Manuel P., "Da música na História de Portugal", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp. 167-216.
- FRANKE, Veronica, "Borrowing Procedures in Late 16th-Century Imitation Masses and their Implications for Our View of "Parody" or "Imitatio"", *Studien zur Musikwissenschaft*, 46, 1998, pp. 7-33.
- GODT, Irving, "An Essay on Word Painting", *College Music Symposium*, 24, 2, 1984, pp. 118-129.
- HAAR, James, "Zarlino's Definition of Fugue and Imitation", *Journal of the American Musicological Society*, 24, 2, 1971, pp. 226-254.

HENRIQUES, Luís, “Polifonia na Sé de Angra: O *Liber Missarum* de Duarte Lobo, “Cadernos de Musicologia”, *Glosas*, 9, 2013, pp. 32-37.

JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Casa de Bragança, 1953.

KNIGHTON, Tess & FALLOWS, David (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Los Angeles, University of California Press, 1992.

LENEARTS, René, “The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands”, *The Musical Quarterly*, 36, 3, 1950, pp. 410-421.

LOCKWOOD, Lewis, “On “Parody” as Term and Concept in 16th-Century Music”, *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese*, New York, W. W. & Norton, 1966, pp. 560-575.

LUPER, Albert, “Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Journal of the American Musicological Society*, III, 1950, pp. 93-112.

MECONI, Honey, “Does Imitation Exist?”, *The Journal of Musicology*, 12, 2, 1994, pp. 152-178.

\_\_\_\_\_, *Early Musical Borrowing*, New York, Routledge, 2004.

MONTE, Gil do, “P.<sup>o</sup> Duarte Lobo (Da sua vida e obra) 1575-1975”, *Dicionário de História da Arte*, Évora, Amadores e Técnicos radicados em Évora, 1976.

MOODY, Ivan, “Portuguese ‘Mannerism’: A Case for an Aesthetic Inquisition”, *Early Music*, 23, 3, 1995, pp. 450-458.

NERY, Rui V. & CASTRO, Paulo F. de, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Europália ‘91/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

O’CONNOR, Michael, *The Polyphonic Compositions on Marian Texts by Juan de Esquivel Barahona: A Study of Institutional Marian Devotion in Late Renaissance Spain*, Dissertação de Doutoramento, The Florida State University, 2006.

PERKINS, Leeman, “The L’Homme Armé Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison”, *Journal of Musicology*, III, 1984, 363-396.

PIGMAN III, G. W., “Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, XXXIII, 1980, pp. 1-32.

QUEREAU, Quentin, "Sixteenth-Century Parody: An Approach to Analysis", *Journal of the American Musicological Society*, 31, 3, 1978, pp. 198-216.

REES, Owen, "Adventures of Portuguese "Ancient Music" in Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo's *Liber Missarum* and Musical Antiquarism, 1650-1850", *Music & Letters*, 86, 2005, pp. 42-73.

\_\_\_\_\_, "Parody and Patriotism: A Sebastianist Reading of the Masses of Filipe de Magalhães", *"Un gentile et subtile ingeino": Studies in Renaissance Music in Honor of Bonnie Blackburn*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 391-400.

\_\_\_\_\_, "Recalling Cristóbal de Morales to Mind: Emulation in Guerrero's *Sacrae cantiones* of 1555", *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, Hillsdale, NY, Pedragon Press, 2002, pp. 365-434.

\_\_\_\_\_, "Some Observations on Parody Masses by Magalhães, Cardoso and Garro", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, 1997-98, pp. 7-24.

RIBEIRO, Mário de Sampayo (ed.), *Livraria de música de el-rei D. João IV: Estudo musical, histórico e bibliográfico*, vol. I, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1967.

RICE, Stephen, "Multiple Layers of Borrowing in Sancta Maria Motets by Morales and His Contemporaries", *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 141-159.

SCHAUB, Jean-Frédéric, *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

STEVENSON, Robert, "Esquivel Barahona, Juan (de)", [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2014-08-19).

\_\_\_\_\_, "Guerrero, Francisco (i)", [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2013-06-03).

\_\_\_\_\_, "Lobo [de Borja], Alonso", [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2014-08-19).

\_\_\_\_\_, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, pp. 135-238.

\_\_\_\_\_, “Francisco Guerrero (1528-1599): Seville’s Sixteenth-Century Cynosure”, *Inter-American Music Review*, XIII, 1, 1992, pp. 21-98.

TILMOUTH, Michael & SHERR, Richard, “Parody (i)”, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Consultado 2013-06-03).

WEGMAN, Rob C., “Another ‘Imitation’ of Busnoys’s ‘Missa L’Homme armé’ – And Some Observations on ‘Imitatio’ in Renaissance Music”, *Journal of the Royal Musical Association*, 114, 2, 1989, pp. 189-202.

WESTRUP, Jack, “Parodies and Parameters”, *Proceedings of the Royal Music Association*, 100, 1973-74, pp. 19-31.



# ANEXO I: CONTEÚDO DO *LIBER MISSARUM*

N.º		vv.	
1	<i>Asperges me</i>	4	Antífona
2	<i>Vidi aquam</i>	4	Antífona
3	<i>De Beata Virgine</i>	4	Missa <i>cantus firmus</i>
4	<i>Sancta Maria</i>	4	Missa-paródia (Guerrero)
5	<i>Dicebat Iesus</i>	4	Missa-paródia (Guerrero)
6	<i>Valde honorandus est</i>	4	Missa-paródia (Palestrina)
7	<i>Elisabeth Zachariae</i>	5	Missa-paródia (Guerrero)
8	<i>Veni Domine</i>	6	Missa-paródia (Palestrina)
9	<i>Cantate Domino</i>	8	Missa-paródia (?)
10	<i>Pro Defunctis</i>	8	Missa <i>cantus firmus</i>
11	<i>Pater peccavi</i>	5	Motete
12	<i>Audivi vocem de caelo</i>	6	Motete

## ANEXO II: DIVISÃO FORMAL DAS MISSAS

### ***Missa Sancta Maria***

Tipo tonal:  $\flat$ -g2c3-G

<i>Incipit</i>	<i>Vozes</i>	<i>Claves</i>	<i>Finalis</i>
<b>Kyrie</b>			
<i>Kyrie eleison</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<i>Christe eleison</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	D
<i>Christe eleison</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	D
<i>Kyrie eleison</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<b>Gloria</b>			
<i>Et in terra pax hominibus</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	D
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<b>Credo</b>			
<i>Patrem omnipotentem</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	D
<i>Et incarnatus est</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	D
<i>Et in Spiritum sanctum</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<b>Sanctus</b>			
<i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<i>Hosanna in excelsis</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<i>Benedictus qui venit</i>	CAT	g2, c2, c3	G
<b>Agnus Dei</b>			
<i>Agnus Dei... miserere nobis</i>	CATB	g2, c2, c3, c4	G
<i>Agnus Dei... dona nobis pacem</i>	CSATB	g2, g2, c2, c3, c4	

### ***Missa Dicebat Iesus***

Tipo tonal:  $\flat$ -c1c4-G

<i>Incipit</i>	<i>Vozes</i>	<i>Claves</i>	<i>Finalis</i>
<b>Kyrie</b>			
<i>Kyrie eleison</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	G
<i>Christe eleison</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	D
<i>Christe eleison</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	D
<i>Kyrie eleison</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	G
<b>Gloria</b>			
<i>Et in terra pax hominibus</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	D
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	G
<b>Credo</b>			
<i>Patrem omnipotentem</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	D
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	D
<i>Et in Spiritum sanctum</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	G
<b>Sanctus</b>			
<i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>	CATB	c1, c3, c4, F4	G

<i>Hosanna in excelsis</i>	CATB	<i>c1, c3, c4, F4</i>	G
<i>Benedictus qui venit</i>	ATB	<i>c3, c4, F4</i>	G
<i>Hosanna in excelsis</i>	CATB	<i>c1, c3, c4, F4</i>	G
<b>Agnus Dei</b>			
<i>Agnus Dei... miserere nobis</i>	CATB	<i>c1, c3, c4, F4</i>	G
<i>Agnus Dei... dona nobis pacem</i>	CSATB	<i>c1, c1, c3, c4, F4</i>	G

### ***Missa Elisabeth Zachariae***

Tipo tonal:  $\flat$ -g2c3-F

<i>Incipit</i>	<i>Vozes</i>	<i>Claves</i>	<i>Finalis</i>
<b>Kyrie</b>			
<i>Kyrie eleison</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<i>Christe eleison</i>	CAT <sup>184</sup>	<i>g2, c2, c3</i>	F
<i>Christe eleison</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	C
<i>Kyrie eleison</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<b>Gloria</b>			
<i>Et in terra pax hominibus</i>	SATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	SATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<b>Credo</b>			
<i>Patrem omnipotentem</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	C
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<i>Et in Spiritum sanctum</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<b>Sanctus</b>			
<i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	C
<i>Hosanna in excelsis</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F
<i>Benedictus qui venit</i>	CAT <sup>185</sup> B	<i>g2, c2, c3, F3</i>	F
<b>Agnus Dei</b>			
<i>Agnus Dei... miserere nobis</i>	CATTB	<i>g2, c2, c3, c3, F3</i>	F

<sup>184</sup> *Tenor 1º*

<sup>185</sup> *Tenor 2º*

# **PARTE II**

## **TRANSCRIÇÃO**

## 1. CRITÉRIOS EDITORIAIS

A Oficina Plantiniana de Antuérpia notabilizou-se durante o século XVI pela qualidade das suas impressões assim como pelo acabamento exímio dos volumes que dela saíram. Este é o caso do *Liber Missarum* de 1621, que já no século XVII constitui um perfeito exemplo da qualidade e rigor dos livros realizados por esta casa de impressão. Para além do valor iconográfico presente nas letras iniciais de cada rubrica ricamente decoradas, a fonte é também rica quanto à informação musical. A transcrição das três missas foi feita a partir do impresso do *Liber Missarum* existente no Fundo Musical do Arquivo Capítular da Sé de Angra, com a cota IM-004.

### 1.1 CLAVES

Foram usadas as claves de acordo com a prática moderna, com a clave g2 a corresponder na transcrição moderna às claves g2 e c1 (no caso do *cantus*) assim como para as claves c2 e c3 (no caso do *altus*). A clave g2 transposta à oitava inferior foi utilizada para as claves c4 e c3 (quando aplicadas ao *tenor*) e a clave F4 foi utilizada para as claves c4, F3 e F4 (quando aplicadas ao *bassus*). Não se procedeu a qualquer transposição, mesmo no caso das *chiavette* (g2,c2,c3,c4/F3).

### 1.2 NOTAÇÃO

Na transcrição foram mantidos os valores originais das notas, excepto no “Hosanna” da missa *Sancta Maria e Elisabeth Zachariae* e no segundo “Hosanna” da missa *Dicebat Iesus* em que os valores foram reduzidos à metade, sendo indicado no início de cada parte o sinal de mensuração presente na fonte. As notas finais de cada parte foram figuradas de modo a completarem o compasso. Se a nota final ocorre no início do compasso, será uma breve, se ocorre na segunda parte do compasso, será uma semibreve. A coloração e as ligaduras são assinaladas conforme a forma convencional, com a utilização do parêntesis recto horizontal, inteiro no caso de ligadura, truncado no caso de coloração.

### 1.3 BARRAS DE COMPASSO

Na transcrição foi adoptado o método da *Mensurestrich*, com a colocação das barras entre os pentagramas. A mudança de parte dentro de uma rubrica foi assinalada com uma barra dupla, e o final da rubrica com a barra final convencional.

#### 1.4 ACIDENTES

Reproduziu-se a incidência dos acidentes presentes na fonte, omitindo-os no caso de ocorrerem mais que uma vez dentro de um compasso, sendo omitido neste caso aqueles para além do primeiro segundo a convenção moderna. Os acidentes presentes na fonte são colocados à esquerda da nota a que respeitam, considerando-se válidos para essa nota e para as notas imediatamente repetidas até à barra de compasso.

Os acidentes editoriais e os consequentes foram colocados sobre o pentagrama, em tamanho mais reduzido que o acidente presente na fonte, e afectam a nota respeitante e as notas imediatamente repetidas até à barra de compasso. Os acidentes de precaução julgados necessários foram também colocados sobre o pentagrama em tamanho mais reduzido, tendo a mesma acção que os acidentes editoriais.

#### 1.4 O TEXTO

A ortografia foi regularizada, com o uso de maiúsculas e a divisão silábica dos textos de acordo com a convenção moderna, apenas mantendo o “j” em vez do “i”. As palavras abreviadas na fonte são desdobradas sem comentário. O texto em itálico representa a resolução do sinal “*ij.*” e o texto entre parêntesis recto representa adição editorial. A colocação das sílabas sob a música mantém-se tanto quanto possível de acordo com a sua colocação na fonte. O alinhamento silábico individual foi ajustado sem comentário sempre que a proposta da fonte produza uma relação entre o texto e a música insatisfatória ou desprovida de lógica no contexto do discurso musical assim como da imitação motívica.

Relativamente à colocação do texto sob a música, na palavra “eleison” com que termina o Kyrie, foi mantida a junção na fonte de três sílabas “e-lei-son”, por oposição à convenção moderna de quatro sílabas “e-le-i-son”.

# Missa *Sancta Maria*

## Kyrie

Liber Missarum (Antuérpia, 1621)

Duarte Lobo

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei - son, ky -

5

C

A

T

B

son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e -

son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri -

e - lei - son, ky - ri - e

ri - e e - lei - son, ky - ri - e

9

C

A

T

B

lei - son Chri - ste

e e - lei - son. Chri - ste e -

e - lei - son.

e - lei - son.

13

C *e - lei - son, chri - ste e - lei - son, chri - ste*

A *- - lei - son, chri - ste e - lei - son, chri - ste e - lei - son,*

T *Chri - ste e - - - lei - son, chri - ste e - - -*

B *Chri - ste e - lei - son, chri - ste e - lei -*

17

C *e - - - lei - son.*

A *chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -*

T *- - - lei - son. Chri - ste*

B *son, chri - ste e - lei - son.*

21

C *Chri - ste e - - - lei - son, chri -*

A *- - - lei - son, chri - ste e - - - - lei - son,*

T *e - lei - son, chri - - - ste e - lei - -*

B *Chri - ste e - lei - - son, chri -*



25

C  
ste e - - - lei - - son, chri - ste e - lei -

A  
chri - ste e - - - - - lei -

T  
8 son, chri - ste e - lei - - son, chri - ste e - - - - lei -

B  
ste e - lei - son, chri - ste e - - - lei -

29

C  
son. Ky - - - ri - e e -

A  
son. Ky - ri - e e - lei - - son, ky - ri - e e -

T  
8 son. Ky - - - ri - e

B  
son. Ky - - - ri - e e -

34

C  
- lei - son, ky - ri - e e - - lei - son,

A  
- - lei - son, ky - ri - e e - - - lei - - - -

T  
8 e - lei - - son, ky - ri - e

B  
- lei - son, ky - - - ri - e e - lei - - - - son, ky -

38

C

ky - - - ri - e - - - lei - son.

A

- - - son, ky - ri - e e - lei

T

8 e - - - - - - - - - lei - son.

B

- - ri - e e - - - - - - - - - lei - - son.

# Gloria

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Et in ter - ra pax ho - - mi - - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - - - mi - ni -

Ho - - - - - mi - ni -

Ho - mi - ni -

5

C

A

T

B

bo - nae vo - lu - ta - tis. Lau - da - mus te. B - ne - di -

bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di -

bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Be - ne - di -

bus. Lau - da - mus te.

9

C

A

T

B

ci - mus te. Ad - o - ra - - - mus te. \_\_\_\_\_

ci - - - - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra -

ci - mus te. Ad - - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra -

Ad - o - - - ra - - - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

13

C

A

T

B

Prop ter ma - gnam glo - ri - am

- ti - as a - gi - mus ti - bi glo - ri - am tu -

- ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter ma - gnam glo - ri -

Prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu -

17

C

A

T

B

tu - am. De - us Pa - ter om - ni -

- - - - am. De us Pa - ter om -

am tu - am. Do - mi - ne De - us Rex cae - le -

- - - - am. Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

21

C

A

T

B

- - po - tens. U - ni - ge - ni - te Je -

ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je -

stis. Do - mi - ne Fi - li u - - - ni - ge - ni - te Je -

stis. U - - - ni - ge - ni - te Je -

25

C

- - su Chri - ste. Do - - mi - ne De - us, A - gnus De -

A

- - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - - gnus De -

T

8 - - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - - - -

B

- - su Chri - ste.

29

C

i, Fi - - li - us Pa - - - - tris.

A

i, Fi - - li - us Pa - - - - tris.

T

8 i, Fi - li - us Pa - - - - tris.

B

Fi - li - us Pa - - - - tris.

33

C

Qui tol - - lis pec - ca - ta

A

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

T

8 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

B

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

37

C mun - - - - - di, mi - se - re - re no -

A di, pec - - - - - ca - ta mun - di, mi - - - - se -

T 8 - - - - - di, mi - - - - se - re - re

B Mi - - - - - se - re - re

41

C - - - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

A re - re no - bis. Qui tol - - lis pec -

T 8 no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - -

B no - - - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

45

C mun - - - - - di, su - sci - pe de pre - ca - ti - o - nem

A ca - ta mun - di, su - sci - pe de pre - ca - ti - o - nem

T 8 di, su - sci - pe, su - sci - pe de pre - ca - - - ti - o - nem

B - - - - - di, su - sci - pe de pre - ca - ti - o - nem

49

C no - - - - - stram. Ad dex -

A no - - - - - stram. Qui se - des ad dex - te - ram

T no - - - - - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

B no - - - - - stram. Qui se - des ad dex - - - - te -

53

C te - ram Pa - - - - - tris, mi - se -

A Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - - -

T - - - - - tris, mi - se - re -

B ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - - - - se - re -

57

C re - re no - - - - bis. Quo - - ni - am, tu

A - - re no - - - - bis. Quo - - ni - am tu so - lus san -

T re no - - - - bis. Quo - - ni - am tu so - lus san -

B re no - - - - bis. Quo - - ni - am tu so - lus san -

61

C so - lus Do - - - - - mi - nus, tu so - lus al - tis -

A - - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus

T 8 - - - - - ctus, tu so - lus al -

B - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, \_\_\_\_\_

65

C - - - si - - mus, Je - - - su Chri - - - ste. Cum

A al - tis - si - mus, Je - - - su Chri - - - ste. Cum

T 8 tis - - - si - mus, Je - - - su Chri - - - ste. Cum

B Je - - - su Chri - - - ste. Cum

69

C Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - - - tris, in glo -

A Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - - - tris, in glo - ri -

T 8 Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - - - tris, in glo - ri -

B San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -



74

C

ri - a De - i Pa - tris. A - - - - men.

A

a De - i Pa - - tris. A - - - - - men.

T

8 a De - i Pa - tris. A - - - - - men.

B

a De - i Pa - tris. A - - - - - men.

# Credo

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Pa - trem om - ni - po - ten - - - - - Fa - cto - rem

Pa - trem om - ni - po - ten - -

5

C

A

T

B

Fa - cto - rem cae - li et ter - - - - - rae, vi - si - bi -

tem, fa - cto - rem cae - li et ter - - - - - rae, vi - si - bi -

tem, fa - cto - rem cae - li et ter - - - - - rae,

9

C

A

T

B

rae, et in - vi - si - bi - - - -

- li - um om - ni - um, et in - vi - si - - bi - li -

- li - um om - - - ni - um, [et in - vi - si - bi - - - -

vi - - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si -

13

C

- - li - um. Et in u - num Do - - - mi -

A

um. Et in u - num Do - mi - num

T

8 li - um.] Et in u - num Do - - - -

B

bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - - - su

17

C

num Je - - - sum Chri - - - - stum, u - ni -

A

Je - - - sum Chri - stum, Fi - - - li - um De - - - i u -

T

8 - - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

B

Chri - - - - stum, Fi - li - um De -

21

C

ge - - - - - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an -

A

ni - ge - - - - - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an -

T

8 u - - - - ni - ge - ni - tum. An -

B

i u - - - - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum.

25

C

- te om - ni - a sae - - - cu - la. De - um de De - o, lu -

A

- te om - ni - a sae - - - cu - la. lu - - -

T

8 - te om - ni - a sae - - - cu - la. De - um de De - o, lu -

B

De - um de De - o, lu -

29

C

men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve -

A

men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve -

T

8 men de lu - mi - ne, de De - o ve -

B

men de lu - mi - ne, De - um ve - rum.

33

C

ro. Con - sub - stan - ti - a - lem

A

ro. Ge - ni - tum, non fa - - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

T

8 ro. Ge - ni - tum, non fa - - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

B

Ge - ni - tum, non fa - - ctum:

37

C Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro -

A — Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

T 8 Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

B

per quem om - ni - a fa - cta sunt.

41

C pter nos ho - - - - mi - nes,

A ho - - - - - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu -

T 8 ho - - - - - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu -

B

Et pro - pter no - stram sa - lu -

45

C de - scen - - - dit de cae - - - - lis, de - scen -

A tem de - scen - - - dit de cae - lis, de - scen -

T 8 - - tem de - scen - dit de cae - lis, de - - - - scen - dit

B

tem, de - scen - dit de cae - lis, de - scen - dit de

49

C  
dit de cae - - - lis. Et in - car - na - - - tus

A  
dit de - - - cae - lis. Et in car - na - - - -

T  
8 - - - de cae - lis. Et in - car -

B  
cae - - - - - lis. Et in - car -

53

C  
est de Spi - ri - tu - - - San - - - -

A  
- - - - tus est de - - - Spi - ri - tu San - - - -

T  
8 na - - - tus est de Spi - ri - tu San -

B  
na - - - tus est de Spi - ri - tu San - - - cto,

57

C  
cto, ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi - ne:

A  
cto, ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi - ne:

T  
8 cto, ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi - ne:

B  
ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi - ne:

61

C et ho - mo fa - ctus est.

A et ho - mo fa - - - ctus est.

T 8 et ho - - - mo fa - ctus est.

B et ho - mo fa - ctus est.

65

C Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

A Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no bis: sub

T 8 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - bis: sub

B Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - - -

69

C sub Pon - ti - o Pi - la - - - to pas - sus, et se - pul - tus

A Pon - ti - o Pi - la - - - - - to pas - sus, et se - pul - tus

T 8 Pon - ti - o Pi - la - - - - - to pas - sus, et se - pul - tus

B bis: sub Pon - ti - o Pi - - - - la - to pas - sus, et se - pul - tus

74

C  
est. Ter - ti - a di - - e se -

A  
est. Et re - sur - re - - - - - xit

T  
8  
est. Ter - ti - a di - - e se -

B  
est. Et re - sur - re - - - xit - - - - - se -

78

C  
cun - dum Scrip - tu - - - - - ras, et

A  
se - cun - dum Scrip - tu - - - - - ras,

T  
8  
cun - dum Scri - - - ptu - - - - - ras, et a - scen - dit in

B  
cun - dum Scri - - - - - ptu - - - - - ras, et a - scen - dit in

82

C  
a - scen - dit - - - in cae - lum: se - det ad dex -

A  
et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex -

T  
8  
cae - - - - - lum: se - det ad dex - te - -

B  
cae - - - - - lum:



86

C te - ram Pa - - - tris. Et i - te - rum ven - tu - - -

A - - te - ram Pa - - - tris. Et i - te - rum ven - tu - - - rus

T ram Pa - - - tris. Et i - te - rum ven -

B

Et i - te - rum ven - tu - rus est \_\_\_\_\_

90

C - - rus est ju - di - ca - re vi - vos

A est cum glo - ri - a, ju - di - ca - - - re vi -

T tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - - - re vi -

B

\_\_\_\_\_ cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos

94

C et mor - - - tu - os: cu - - - jus re - gni

A vos et mor - tu - os: cu - jus re - - - gni non

T vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

B

et mor - - - tu - os: non

98

C non e - rit fi - - - - nis.

A e - - - - - rit fi - nis. Et in Spi -

T 8 non e - rit fi - - - - nis. Et in

B e - - - - rit fi - - - - nis.

102

C Et vi - vi - fi - - can - tem,

A ri - tum San - - - ctum Do - mi - num et

T 8 Spi - ri - tum San - - - ctum Do - - - - mi - num et

B San - ctum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - - - -

106

C et vi - vi - fi - - - - can - tem: Fi - li - o -

A vi - vi - fi - can - - - - tem: Fi - li - o que

T 8 vi - vi - fi - - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que

B - - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que



122

C Pro - phe - - - - - # - - - - - tas. Et

A Pro - phe - - - - - tas. Et u - nam San - ctam Ca - tho - li -

T phe - - - - - - - - - - - tas. Et u - nam San - ctam Ca - tho - li -

B

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam

126

C A - po - sto - li - cam Ec - cle - - - - - si - am. Con -

A cam et A - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con -

T cam et A - po - sto - li - cam Ec - - - - - cle - - - - - si - am. Con -

B

et A - po - sto - li - cam Ec - cle - - - - - si - am.

130

C fi - te or u - num bap - tis - - - - - ma in re -

A fi - te - or u - num bap - tis - - - - - ma

T fi - te - or u - num bap - tis - - - - - ma in re -

B

In re -



146

C

men, et vi - tam ven - tu - ri sae cu - li. A - - - - men.

A

- - et vi - tam ven - tu - ri sae cu - li. A - - - - men.

T

8 men, ven - tu - ri sae - - - - cu - li. A - - - - men.

B

men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li. A - - - - men.

Detailed description: This is a musical score for four voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin: 'men, et vi - tam ven - tu - ri sae cu - li. A - - - - men.' The Soprano (C) part starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Alto (A) part starts with a treble clef. The Tenor (T) part starts with a treble clef and an octave sign (8). The Bass (B) part starts with a bass clef. The lyrics are distributed across the staves, with some parts having multiple measures of rest indicated by dashes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

# Sanctus

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

San - - - - - ctus, san - - - - -

San - - - - - ctus, san - - - - -

San - - - - - ctus, san - - - - -

San - - - - - ctus, san - - - - -

5

C

A

T

B

ctus, san - - - - - ctus, san - - - - -

san - - - - - ctus, san - - - - -

ctus, san - - - - - ctus, san - - - - -

ctus, san - - - - - ctus, san - - - - -

ctus, san - - - - - ctus, san - - - - -

9

C

A

T

B

ctus, Do - - - - -

ctus, Do - mi-nus De - us sa - - - - -

ctus, Do - mi-nus De - us sa - - - - -

ctus, Do - mi-nus De - us sa - - - - -

ctus, Do - mi-nus De - us sa - - - - -

13

C  
- mi-nus De - - us sa - ba - oth, ple - ni sunt cae - li et

A  
- - - - - ba - oth, ple - ni sunt cae - - - -

T  
8  
- - - - - ba - oth, ple - ni sunt cae - li et

B  
- - ba - oth, ple - ni sunt cae - li et

17

C  
ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - - -

A  
li et - - - - - ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - - -

T  
8  
ter - - - - - ra glo - ri - a tu - a,

B  
ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - - - a,

21

C  
a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - - - -

A  
a, glo - ri - a tu - - - - a, glo - ri - a tu - - - -

T  
8  
glo - ri - a tu - - - - a, glo - ri - a tu - - - -

B  
glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - - - -



25

C

A

T

B

a.

a.

a.

a.

27

♩ 3 ♩ = ♩

C

A

T

B

Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na

Ho - san - na in ex - cel - sis,

Ho - san - na in ex - cel - sis,

Ho - san - na in ex - cel - sis,

32

C

A

T

B

in ex - cel - sis, ho - san - na

sis, in ex - cel - sis, ho - san - na

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

sis, ho - san - na in ex - cel -

37

C in ex - - - cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - - -

A in ex - cel - sis, ho - san - na

T ho - san - na in ex - cel - sis,

B - - - - - sis, ho - san - na in ex - cel - - -

42

C - - - - - sis.

A in ex - cel - - - - sis.

T in ex - cel - - - - sis.

B - - - - - sis.

## Benedictus

45

C Be - ne - di - - - ctus qui ve - - - nit,

A Be - ne - di - - - ctus qui ve - - -

T Be - ne - di -

49

C

be - - - ne - di - ctus qui - - - ve - - - -

A

- - - - - nit, be - ne - di - ctus qui - - - ve - - -

T

8 - - - ctus qui - - - ve - - - - nit, be - ne - di -

53

C

nit in no - mi - ne Do - - - - - mi - ni, in

A

- - - - - nit in no - mi - ne Do - - - mi -

T

8 - - - ctus qui ve - nit in

57

C

no - mi - ne Do - - - - -

A

ni, in no - mi - ne Do - - - - -

T

8 no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do -

61

C

- - - - - mi - ni.

A

- - - - - mi - ni.

T

8 - - - - - mi - - - ni.

# Agnus Dei I

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

A - - gnus De - - - - - i, a -

5

C

A

T

B

gnus De - - - - - i, a -

9

C

A

T

B

gnus De - - - - - i, a -

13

C

A

T

B

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

i, pec - ca - ta mun - di,

17

C

A

T

B

di, mi - se - re - re no -

tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

pec - ca - ta mun - di,

21

C

A

T

B

bis, mi - se - re - re no - bis,

bis, mi - se - re - re no -

bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

25

C

mi - se - re - re no - - - - - bis.

A

no - - - - - bis.

T

8 bis, mi - - se - re - re no - - - - - bis.

B

bis, mi - - se - re - re no - - - - - bis

# Agnus Dei II

Cantus 1°

Cantus 2°

Altus 1°

Altus 2°

Tenor

Bassus

*Resolutio*

8

A - gnus De - i, a - gnus De - i,

5

C 1

C 2

A 1

A 2

T

B

8

i, a - gnus De - i, a - gnus De - i,

9

C 1

C 2

A 1

A 2

T

B

8

i, a - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

De - i, qui tol - lis pec - 197 -

13

C1 a - - - gnus De - - - - i,

C2 qui tol - lis pec - - - ca - - - ta

A1 qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - - -

A2 - - - - di, qui tol - lis pec - - - - ca - ta mun -

T i, a - - - gnus De - - - -

B ca - ta mun - - - - di, do - na no -

17

C1 a - - - gnus De - - - - i,

C2 mun - - - - di, do - na no - - -

A1 - - di, do - - na no - - - bis pa - - -

A2 - - - di, do - - - na

T i, a - - - gnus De - - - -

B bis pa - - - cem, do - - - na no - - -

21

C1 a - - - gnus De - - - - i.

C2 bis pa - cem, do - na no - - - - bis pa - cem.

A1 cem, do - na no - - - - bis pa - cem.

A2 no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

T i, a - - - gnus De - - - - i.

B - - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - - cem.



# Missa Dicebat Iesus

## Kyrie

Liber Missarum (Antuérpia, 1621)

Duarte Lobo

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Ky - ri - - - e - - - lei - son,

Ky - ri - e - - - lei -

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky -

5

C

A

T

B

ky - ri - e e - - - lei - son. Chri -

son, ky - ri - - - e e - lei - - - son.

ky - ri - e e - - - lei - son. Chri - ste -

ri - - - e e - - - lei - - - son.

9

C

A

T

B

ste - e - lei - son, Chri - ste e - - -

Chri - ste - e -

- - - lei - son, Chri - ste -

Chri - ste -

13

C

A

T

B

lei-son. Chri -

lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

8 e - - - lei - son. Chri -

e - - - lei - son. Chri - - - ste e - lei -

17

C

A

T

B

- - ste e - - - - - lei -

Chri - - - - - ste e - - - - - lei -

8 - - ste e - - - - - lei -

- - - - - son, Chri - ste e - - - - - lei -

21

C

A

T

B

son. Ky - ri - - - e - - - -

son. Ky - ri - e

8 son. Ky - - - ri - e

son. Ky - - - ri - e

25

C

A

T

B

8

lei - son, ky - ri - e e -

e - lei - son, ky - ri - e e -

e - lei - son, ky - ri - e e -

e - lei - son, ky - ri - e e -

29

C

A

T

B

8

lei son.

lei son.

lei son.

lei son.

# Gloria

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Bo - - nae vo - lun -

Et in ter - ra pax ho - mi - - ni -

Et in ter - ra pax ho - mi - - ni-bus bo -

Bo - - - nae

5

C

A

T

B

ta - - - - - tis. Be - ne - di - ci - mus

bus. Lau - da - - - mus te. Be - ne - di - ci - mus

nae vo - lun - - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

vo - lun - ta - - - - - tis. Lau - da - mus te.

9

C

A

T

B

te. Ad - o - ra - - - - - mus

te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - mus

te. Glo - ri - fi - ca - - - - -

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

13

C te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - - bi.

A te. Gra - - - ti - as a - - - gi - mus ti -

T 8 - - mus te. Prop - ter ma - gnam glo - ri - am

B te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

17

C Do - mi-ne De - us Rex cae - le - stis, De -

A - - - bi. Rex cae - le - stis, De -

T 8 tu - am. Rex cae - le - stis, De -

B Do - mi-ne De - us Rex cae - le - stis De -

21

C - - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - -

A - - us Pa - - - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne

T 8 - us Pa - ter om - ni - po-tens.

B - - us Pa - - - ter om - ni - po-tens. Do - mi - ne Fi - -

25

C

A

T

B

li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri -

Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su

U - ni - ge - ni - te Je - su

li Je -

29

C

A

T

B

ste. A - gnus De -

Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

Chri - ste.

su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

33

C

A

T

B

i, Fi - li - us Pa - tris.

De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Fi - li - us Pa - tris.

De - i, Fi - li - us Pa - tris.

37

C Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

T 8 Mi - se -

B Mi - se - re - re

41

C no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su -

A no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T 8 re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

45

C - - sci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

A di, su - - sci - pe de - pre - ca - ti -

T 8 di, su - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

B di, su - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

49

C

A

T

B

stram. Qui se - des ad dex - te -

o - nem no - - - stram. Qui se - des ad dex - te - ram

no - - - - - stram. Qui se - des ad dex - te - ram

stram.

53

C

A

T

B

ram Pa - tris, mi - - se - re - re no - - - - bis. Quo - ni -

Pa - tris, mi - - se - re - - - - re no - bis. Quo - ni -

Pa - tris, mi - se - re - re no - - - - - bis. Quo - ni -

Mi - - - se - re - re no - - - - - bis. Quo - ni -

57

C

A

T

B

am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al -

am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al - tis -

am. Tu so - - - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al - tis -

am tu so - lus - - san - ctus. Tu so - lus al - tis -



62

C

tis - si-mus, Je - su Chri - - - - - ste. Cum

A

- - - - - si - mus, Je - su Chri - ste. \_\_\_\_\_

T

8 - - - - - si - mus, Je - - - su Chri - - - - -

B

- - - - - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum

66

C

San - cto Spi - - - - - ri - tu, in glo - ri -

A

\_\_\_\_\_ Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

T

8 ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

B

San - cto Spi - - - - - ri - tu, in glo - ri - a De - i

70

C

a De - i Pa - tris. A - - - - - men.

A

Pa - - - - - tris. A - - - - - men.

T

8 tris. A - - - - - men.

B

Pa - tris. A - - - - - men.

# Credo

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Pa - trem om - ni - po - ten - - - - tem, fa - cto - rem

Fa - cto - rem cae - li et ter -

Fa - cto - rem

Pa - trem om - ni - po - ten - - - - tem,

5

C

A

T

B

cae - li et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um om - - -

- - - - - rae,

cae - li et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um om -

vi - - - si - bi - li - um om - ni -

9

C

A

T

B

- - ni - um. Et in u - num

et in - vi - si - bi - - - - li - um. Et in

- - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

- - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

13

C Do - mi - num Je - sum Chri - - - - - stum,

A u - num Do - - - - mi-num Je - sum Chri - - - - - stum,

T Do - mi-num Je - sum Chri - - - - -

B Do - mi - num Je - su Chri - - - - - stum,

17

C Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni-tum. An - -

A Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. An -

T stum. Et ex Pa - tre na - -

B Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni-tum.

21

C te om - ni - a sae - - - - - cu - la. De -

A - te om - ni - a sae - - - - - cu - la. De - um de -

T - - - - - tum an - te om - ni - a sae - - - - - cu - la. De -

B An - te om - ni - a sae - - - - - cu - la.

25

C um de De - - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

A — De - - o,

T 8 um de De - - o, lu - men de lu - mi - ne De - um ver -

B Lu - men de lu - - - - - mi -

29

C ve - - - - - rum de De - o ve - ro.

A de De - o ve - - - - -

T 8 - - - - - rum de De - - - - - o ve -

B ne, de De - o ve - - - - - ro.

33

C Ge - ni - tum, non fa - - - - - ctum, con - sub -

A - - - - - ro. Con - sub -

T 8 - - - - - ro. Ge - - - - - ni - tum, non fa - ctum, con -

B Ge - ni - tum, non fa - ctum con - sub -

37

C stan - ti - a - lem Pa - - - - - tri: per \_\_\_\_\_

A stan - ti - a - lem Pa - - - - - tri: per \_\_\_\_\_

T 8 sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem om - ni - a

B stan - ti - a - lem Pa - - - - - tri: per \_\_\_\_\_

41

C \_\_\_\_\_ quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - - -

A quem om - ni - a fa - cta sunt. Et pro - pter

T 8 fa - - cta \_\_\_\_\_ sunt. Et pro - pter

B \_\_\_\_\_ quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -

45

C - - - mi - nes, de - scen - dit de

A no - stram sa lu - - - tem de - scen - dit de cae - - -

T 8 no - stram sa - lu - - - tem de

B nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de \_\_\_\_\_

49

C cae - lis. Et in - - car - na - tus est de Spi -

A lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - - tu San - -

T cae - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

B — cae - lis. Et in - car - na - tus est ex

53

C - ri - tu San - cto: et ho - mo fa - - ctus

A cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus

T San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - - mo fa -

B Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - - - - ctus

58

C est.

A est. Cru - - - ci - fi - xus e - ti -

T - - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

B est. Cru - - - ci - fi - xus e - ti - am pro

63

C Sub Pon - ti o Pi - la - - - - - to

A am pro no - bis: sub Pon - - - ti - o Pi - la - to pas -

T 8 - - - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - - - - to pas -

B no - - - - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -

67

C pas - sus, et se - - - pul - tus est. Ter - ti - a

A - - sus, et se - pul - - - tus est. Et re - sur - re - xit ter -

T 8 sus, et se - - pul - - - tus est.

B - - sus, et se - pul - - - tus est. Et re - sur - re - xit ter -

71

C di - - - - e, se - cun - dum Scrip - tu - - -

A ti - a di - - - - e, se - cun - dum Scrip - tu -

T 8 Ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip - tu - - - ras.

B ti - - - - a di - - - - e, se - cun - dum Scrip - tu - - -

75

C

A

T

B

ras. Et a - scen - dit in

ras. Et a - scen - dit in cae -

Et a - scen - dit in cae - - - -

- - ras. Et a - scen - dit in cae - - - -

79

C

A

T

B

cae - - - - lum: se - det ad dex - -

- - - - lum: se - det ad

- - - - lum:

- - lum: se - det ad dex - - - te - ram Pa - - -

83

C

A

T

B

te - ram Pa - - tris. Ven - tu - rus

dex - - - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

- - - - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus





99

C in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi -

A Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num:

T in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can -

B in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi -

103

C can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que

A qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

T - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que

B vi - fi - can - tem.

107

C pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

A ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li -

T pro - ce - dit. Si - mul

B Qui cum Pa - tre et Fi - li -

111

C ad - - - o - ra - - - tur, et

A o si - mul ad - o - ra - - - tur, et con - glo -

T 8 ad - o - ra - - - tur, et con - glo - ri - fi -

B o, et con - glo - - - ri - fi - ca -

115

C con - glo - ri - fi - ca - - - tur, per Pro - phe - tas.

A ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

T 8 ca - tur, qui lo - cu - - - tus est per Pro - phe -

B - - - tur, per Pro - phe - - - -

119

C Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam et A - po - sto - li -

A tas. Et u - nam San - ctam Ca - tho - - - li - cam et A - po -

T 8 tas. Et u - nam San - ctam Ca - tho - - - li - cam.

B tas. Et A - po -

123

C cam Ec - cle - - - si - am U - num bap - tis - - -

A sto - li - cam Ec - cle - si - am. U - num bap - tis - - -

T 8 Con - fi - te - or u - num Bap - tis - - -

B sto - li - cam Ec - cle - si - am. \_\_\_\_\_

127

C - - - - - ma in re - mis - si - o - - - - nem pec - ca - to -

A - - - - - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

T 8 - - - - - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

B In re - mis - si - o - nem pec - ca - - - - to - rum.

131

C - - rum. Et - ex - spe - - - - -

A - - to - rum. Et ex - - - spe - cto -

T 8 to - rum. Et ex - spe - - - - -

B Et ex - - - pe - - - - -

135

C

cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

A

re - - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

T

8 cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - -

B

cto re - sur - re - cti - o - - - - nem mor - tu -

139

C

o - - - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A

o - - - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

T

8 - - - - rum. Et vi - tam ven - tu -

B

o - - - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - -

143

C

- - cu - li, A - men, et vi - tam ven - tu - ri sae cu - li. A - - - men.

A

et vi - tam ven - tu - - - - ri sae - cu - li. A - men.

T

8 ri sae - cu - li, A - men, sae - cu - li. A - - - - men.

B

men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - men.

# Sanctus

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

San - ctus, san - - - - ctus, san - - - -

San - - - - - ctus, san - - - -

San - - - - - ctus,

5

C

A

T

B

ctus, san - - - - ctus, san -

ctus,

san - - - -

ctus, san - - - - ctus,

san - - - - - ctus, san - - - -

9

C

A

T

B

ctus

ctus Do - mi - nus De - - - -

san - - - - - ctus

ctus Do -

13

C Do - mi - nus De - - - us Sa - ba - oth, ple - ni sunt

A - - - us, Do - - - mi - nus De - us Sa - - -

T 8 Do - mi - nus De - us Sa - - - - - - - - - ba -

B mi - nus De - - - - - us Sa - ba - oth, ple - ni sunt

17

C cae - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu - a,

A - - - - - ba - oth, glo - ri - a tu - a, glo -

T 8 oth, ple - ni sunt cae - li et - - - - ter - ra

B cae - li et ter - ra glo -

21

C3

C glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis,

A ri - a - tu - - - - a. Ho - san - na in ex -

T 8 glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - -

B ri - a tu - - - - a.

27

C ho - san - na in ex - cel - sis.

A cel - sis, in ex - cel - sis.

T 8 - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

B

33

A Be - ne - di - ctus qui ve -

T 8 Be - ne - di - ctus qui ve -

B Be - ne - di - ctus qui ve -

37

A - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

T 8 - nit, be - ne - di - ctus qui ve -

B - nit, be - ne - di - ctus qui ve -

41

A ve - nit in no - mi - ne Do -

T 8 - nit in no - mi - ne Do -

B - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no -



45

A

T

B

mi - ne Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do -

mi - ne Do - - - mi - ni, in no - mi - ne

49

A

T

B

mi - ni. Do - mi - ni.

51

3 o = o.

C

A

T

B

Ho - san - na in ex - cel - - -

Ho - san - na in ex - cel - - - sis,

Ho - san - na in ex - cel - - - sis, ho - san -

Ho - san - na in ex - cel - - -

56

C

- - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san -

A

ho - san - na in ex - cel sis, ho - san -

T

8 na in ex - cel - - - - sis,

B

- - - sis, ho - san - na in ex - cel - - - - -

61

C

na in ex - cel sis, in ex - cel - - - sis,

A

na in ex - - - cel sis, ho - - - san - na,

T

8 ho - san - na in ex - cel sis, ho - san -

B

- - - - sis, ho - san -

66

C

ho - san - na in ex - cel - - - sis.

A

ho - san - na in ex - cel - - - sis.

T

8 na in ex - - - cel - - - sis.

B

na in ex - cel - - - - - sis.

# Agnus Dei I

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

A - gnus De - - - - -

A - gnus De - - - - -

A - gnus De - - - - -

A - - gnus De - - - - -

5

C

A

T

B

i, a - gnus De - i, a - gnus De - - - i, a - gnus De -

- - - i, a - - - gnus De - - - - -

a - gnus De - - - - - i

- - - - - i, a - gnus De - - - i, a - - -

9

C

A

T

B

- - - - i qui tol - - - lis pec - ca - ta

- - - i qui tol - - -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - di, mi -

gnus De - - - - - i qui tol - lis pec -

13

C

A

T

B

mun - di

mi -

lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

8 - - se - re - re no - - - - - bis mi - - - se - re - re

ca - ta mun - - - - - di mi - - - se - re - re

17

C

A

T

B

- - se - re - re no - - - - -

mi - se - re - re no - - - - -

8 no - - - - - bis, mi - se - re - re no - - - - -

no - bis, mi - se - re - re no - - - - -

21

C

A

T

B

bis.

bis.

8 bis.

bis.

# Agnus Dei II

Cantus 1°

Cantus 2°

Altus

Tenor

Bassus

A - gnus De - - - i, a - gnus De -

A - - - gnus De - - -

A - - - gnus De - - -

A - - - gnus De - - -

5

C 1

C 2

A

T

B

- - - - - i qui tol -

- gnus De - - - i, a - gnus De - - - - - i

- i, a - - gnus De - - - - - i qui

a - gnus De - - - - -

- i, a - - - gnus De - - - - -

9

C 1

C 2

A

T

B

- lis pec - ca - ta mun - - - - di,

qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - - -

- - - - - i qui

- - - i qui tol - - - lis pec - ca - ta

13

C 1  
pec - ca - ta mun - di do - na

C 2  
- - - di do - na no - bis pa - cem,

A  
- - - di do - na no - bis pa - cem, do - na no -

T  
8 tol - lis pec - ca - ta mun - di

B  
mun - di do - na no - bis pa - cem

18

C 1

no - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na no - bis

C 2

do - - - - - na no - bis pa - cem, do -

A

- bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - -

T

8

do - na no - bis pa - cem, do - na

B

- cem, do - - - - - na no - bis pa - cem,

[illegible]

# Missa Elisabeth Zachariae

## Kyrie

Liber Missarum (Antuérpia, 1621)

Duarte Lobo

Cantus

Altus

Tenor 1º

Tenor 2º

Bassus

Ky - ri - - - e - - - -

Ky - - ri - - - e - - - lei -

Ky - ri - - - -

Ky - ri - - -

5

C

A

T 1

T 2

B

- - lei - son, ky - - - ri - - - e

- - son, ky - ri - - - e e - - - lei -

Ky - ri - - - e e - - - lei - son,

- - - - - e e - lei - son, ky -

- - - e e - - - lei - son, ky - - - ri - e e - lei -

9

C

A

T 1

T 2

B

e - - - - - lei - son, ky -

- son, Ky - ri - - e e - lei - son. ky -

ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - - - lei - son,

- ri - - - e e - - - lei - son, ky - - - ri - - -

- son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son,

13

C

- ri - - - e e - - - lei - son, ky - ri - e e - lei - son,

A

- ri - e e - - - - - - - - - - - lei-son,

T 1

ky - - ri - e e - - lei -

T 2

- - - e e - lei - son, ky -

B

ky - ri - e e - lei - son, ky -

17

C

ky - - ri - e e - - - - - lei-son.

A

ky - ri e e - lei - son.

T 1

- - son, ky - ri - e e - - - - lei - son.

T 2

- ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.

B

- - ri - e e - - - - lei - - - - son.

21

C

Chri - - - - - ste

A

Chri - - - ste e - - - -

T 1

Chri - ste e - - - -



25

C e - - - - - - - lei-son, Chri - - - - - ste e - - - - -

A - - - lei - - - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - - - ste e - - -

T 1 - - - lei - son, Chri - - - - - ste e - - - - - - - - - - - lei - son,

29

C - - lei - son, Chri - ste e - - - - - lei - son, Chri - ste

A - - lei - son, Chri - ste e - - - - - - - - - lei - son, Chri -

T 1 Chri - ste e - - - - - - - - - - - lei - son,

33

C e - - - - - - - lei - son, Chri - ste e - - - - -

A - - - ste e - - - - - - - - - lei - - - - - son, Chri - ste

T 1 Chri - ste e - - - - - - - - - - - lei - son, Chri - ste

37

C - - - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

A e - lei - son, Chri - - - - - ste e - - - lei - son.

T 1 e - - - - - - - - - - - - - - - lei - son.

41

C Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T 1 Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T 2 Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei -

45

C - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A Chri - ste e - lei - son, Chri -

T 1 Chri - ste e - lei - son,

T 2 Chri - ste e -

B - son, Chri - ste e - lei - son,

49

C - lei - son, Chri -

A - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T 1 Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

T 2 - lei - son, Chri - ste

B Chri - ste e - lei - son,

53

C

- ste e - lei - son, Chri - ste e - - - - lei - - -

A

- lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - - - -

T 1

8 e - - - lei - son, Chri - ste e - - - -

T 2

8 e - - - - lei - son, Chri - ste

B

Chri - ste e - - - - lei - - -

57

C

- - - son. Ky - - ri - - -

A

- - lei - son.

T 1

8 - - lei - son.

T 2

8 e - lei - son. Ky - ri - - e e - - -

B

- - - son. Ky - - - ri - - -

62

C

- - - - - e e - - - lei - son,

A

Ky - - - ri - e e - lei - son, ky - ri - - - -

T 1

8 Ky - ri - e e - lei - son, ky -

T 2

8 - - - lei - son, ky - ri - e e - lei -

B

- - - e e - - - lei - son, ky - ri - -

66

C

ky - ri - e e - - - lei - son, ky -

A

- - - e e - - - lei - son, ky - ri - e

T 1

- - ri - e e - - lei - son, ky - ri - e e -

T 2

- - - son, ky - ri - e e - - - lei - son,

B

- e e - lei - son, ky - ri - e e - lei -

70

C

- ri - e e - lei - - - son, ky -

A

e - lei - - - son, ky - ri - e e - - - lei - son,

T 1

- - - lei - son, ky - ri - e e - - -

T 2

ky - ri - - - e e - lei - - -

B

- son, ky - ri - e e - lei - - - son, ky - ri - e e - - -

74

C

- - ri - e e - - - lei - son.

A

ky - ri - e e - - lei - son.

T 1

- - - - - lei - - - son.

T 2

- son, ky - ri - e e - lei - son.

B

- - - - - lei - - - - son.

# Gloria

Cantus

Altus

Tenor 1º

Tenor 2º

Bassus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

5

C

A

T 1

T 2

B

vo - lun - ta - tis.

vo - lun - ta - tis. Lau - da -

- bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

- nae vo - lun - ta - tis. Lau - da -

Lau - da - mus te, Lau -

9

C

A

T 1

T 2

B

Be - ne - di - ci - mus te. Glo -

- mus te. Ad - o - ra - mus te,

Be - ne - di - ci - mus te. Glo - ri - fi -

- mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te.

- da - mus te. Ad - o - ra - mus te.

13

C

A

T 1

T 2

B

- ri - - - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

glo - ri - - - fi - - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

- ca - - - - - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

Glo - - - - ri - fi - ca - mus te,

Glo - - - ri - - - fi - - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

17

C

A

T 1

T 2

B

ti - - - - bi.

ti - - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - -

ti - - - - bi glo - ri - am tu - - -

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - -

ti - - - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - -

21

C

A

T 1

T 2

B

Do - mi - ne De - - - - us Rex cae - le - stis, De -

- - - am. Rex cae - - le - stis, De -

- - - am. Do - mi - ne De - - us Rex cae - - le - - -

- am. Do - - - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De -

- am. Do - - - mi - ne De - us Rex cae - - -

25

C

- - us Pa - - - - - ter om - ni - po - tens, om -

A

- us Pa - - - ter om - ni - po - tens, om - ni - po - tens, om -

T 1

8 - - - stis, De us Pa - - - - - ter om - ni - - - -

T 2

8 - us Pa - - - - - ter om - ni - po - tens.

B

- le - stis, De - - - us Pa - - - - - ter om - ni -

29

C

- ni - po-tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - - - ge - ni - te,

A

- ni - po - tens, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

T 1

8 - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

T 2

8 Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - - - ni - te Je -

B

- po - tens. Do - mi - ne Fi - - - li u - ni - ge - ni - te

33

C

Je - - su Chri - - - - - ste. - - - - -

A

- - - - - su Chri - ste. Do - mi - ne De - - - - -

T 1

8 Je - su Chri - - - - - ste. Do - mi - ne De - - - - -

T 2

8 - - su Chri - ste. Do - mi - ne De - - - - -

B

Je - - - su Chri - - - - - ste.

37

C A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - -

A - - - - us, Fi - li - us Pa - - - -

T 1 - - - us, A - gnus De - i, Fi - - - li - us Pa -

T 2 - - - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - - - -

B A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - -

41

C - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

A - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T 1 - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

T 2 - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

B - tris.

45

C - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

A - di, mi - se - re - re no - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

T 1 - di, mi - se - - - re - re no - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

T 2 - di, mi - - se - re - re no - - - - bis.

B Mi - se - re - re no - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta



49

C

A

T 1

T 2

B

mun - - - di, su - sci - pe

mun - di, su - sci - pe de - pre -

mun - - - di, su - sci - pe, su - sci - pe de -

Su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca -

mun - - - di, su - sci - pe de - pre -

53

C

A

T 1

T 2

B

de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram.

- ca - ti - o - nem no - - - stram. Qui

- - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram. Qui se - - des ad dex -

- ti - o - nem no - - - stram. Qui se - des

- ca - ti - o - nem no - - - stram. Qui se - des

57

C

A

T 1

T 2

B

Ad dex - - - te - ram Pa -

se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris,

- - te - ram Pa - - - tris, mi -

ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - - - -

ad dex - - - te - ram Pa - - - - - - - - - - -

61

C

A

T 1

T 2

B

- - - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo -

mi - se - re - - - re no - - - - -

- - se - re - - - re no - - - - - bis.

- tris, mi - se - re - re no - - - bis. Quo -

- - - tris, mi - - - se - re - re no - - - - - bis.

65

C

A

T 1

T 2

B

- - ni - am tu so - - - - - lus san - - - - - ctus,

- - - bis. Quo - - ni - am tu so - lus san - - - -

Quo - - - ni - am tu so - lus san - - - - -

- - ni - am tu so - lus san - - - - - ctus,

Quo - - - ni - am tu so - lus san -

69

C

A

T 1

T 2

B

tu so - lus Do - - - - - mi - nus,

- ctus, tu so - lus al - tis - - - - -

- ctus, tu so - lus Do - - - - - mi - nus, tu so - lus

tu so - lus Do - - - - - mi - nus, tu so - - - -

- ctus, tu so - - - - - lus al - tis - - - - -

73

C

A

T 1

T 2

B

Je - su Chri -

- si - mus, Je - su Chri - ste.

al - - - tis - si - mus Je - su Chri - - -

- - - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri - - -

- - - si - mus, Je - su Chri - - -

77

C

A

T 1

T 2

B

- ste. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De -

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

- - - - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

- - - - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

- - - - - ste. In glo - ri - a De - - -

81

C

A

T 1

T 2

B

- i Pa - tris. A - men, De - - i Pa - tris,

- a De - i Pa - tris, in glo - ri a De - i Pa -

De - i Pa - - - tris, De - i Pa - tris. A - - - -

- a De - i Pa - - - tris, De - i

- i Pa - tris. A - men, De - - - i Pa - tris, De -

85

C

a - - - - - men, De - i Pa -

A

- - tris, A - - - - men, De - - - i Pa - tris, A - - - -

T 1

8 - men, De - i Pa - tris, a - men, De - i Pa -

T 2

8 Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - -

B

- - i Pa - - - tris, De - - - i Pa - tris, A -

89

C

- tris, A - - - - men.

A

- - - - - men.

T 1

8 - tris, A - - - - men.

T 2

8 - - - - - men.

B

- - - - - men.

# Credo

Cantus

Altus

Tenor 1°

Tenor 2°

Bassus

Pa - trem om - ni - po - ten -

Pa - trem om - ni - po - ten - - tem, fa -

Pa - - trem om - ni - po -

Pa - trem om - ni - - - po - ten - - - - - - - - - tem,

Pa - trem om - ni - po - ten - - - - - - - - -

5

C

A

T 1

T 2

B

- - - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi -

- cto - rem cae - - - li et ter - rae, vi -

- ten - tem, fa - cto - rem cae - - - li et ter - - - - - rae,

vi - si - - bi - li -

- - - tem, fa - cto - rem cae - - - li et ter - - - - - rae,

9

C

A

T 1

T 2

B

- - si - bi - li - um om - ni - um. Et in u -

- - si - bi - li - um om - - - - - ni - um. Et in

et in - vi - - si - bi - - - li - um. Et in

- um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

et in - vi - si - bi - li - um.

13

C

- num Do - mi - num Je - - - sum Chri -

A

u - num Do - mi - num Je - - - sum Chri - stum,

T 1

u - num Do - mi - num Je - sum Chri - - - - - - - -

T 2

u - num Do - mi - num Je - - - - - sum Chri - - - - -

B

Je - - - - - sum Chri - - - - -

17

C

- - - stum, u - ni - ge - ni - tum. Et

A

Fi - li - um De - i u - ni - ge - - - - - ni - tum. Et

T 1

- stum, u - ni - ge - ni - tum. Et

T 2

- stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

B

- stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - - - - ni - tum.

21

C

ex Pa - tre na - tum an - - - te om - - - ni - a sae - cu -

A

— ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

T 1

— ex Pa - tre na - - - - - tum an - te om - ni - a sae -

T 2

— ex Pa - tre na - tum an - - - te om - ni - a sae - - - -

B

An - - - - te om - - - - ni - a sae - -

25

C - la. De - um de De - - - - o, De -

A - la. Lu - men de lu - - -

T 1 - - - - cu - la. De - um de De - - - - - o, De -

T 2 - - - - cu - la. Lu - men de lu - mi - ne, De -

B - - - - cu - la. De - um de De - - - - - o,

29

C - - um ve - - - rum de De - o ve - ro.

A - - mi - ne, de De - o ve - ro. Ge - ni - tum non fa -

T 1 - um ve - rum de De - o ve - r. - Ge - - ni - tum non

T 2 - - um ve - - - - rum. Ge - - ni - tum non

B de De - o ve - ro.

33

C Con - sub - stan - ti - a - - - lem Pa - -

A - - - - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - -

T 1 fa - - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T 2 fa - - ctum, con - - sub - stan - ti - a - lem Pa - - - - -

B Con - sub - stan - - - ti - a - lem Pa - - - - -

37

C - tri: per quem om - ni - a fa - - - - - cta sunt. Qui

A - tri: per quem om - - - ni - a fa - - - cta sunt. Qui

T 1 per quem om - ni - a fa - - - - - cta sunt. Qui

T 2 - - tri: per - - - quem om - - - ni - a fa - - - cta sunt.

B - - - - - tri. Qui

41

C pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - - - stram sa - lu -

A pro - pter nos ho - - - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - - -

T 1 pro - pter nos ho - - - mi - nes de -

T 2 Et pro - pter no - - - stram sa - lu -

B pro - pter nos ho - - - mi - nes

45

C - tem de - scen - dit de cae - - - - -

A - tem de - scen - dit de - - - cae - lis.

T 1 - scen - dit de - - - cae - - - - -

T 2 - tem de - scen - dit de cae - - - - - lis. Et -

B de - scen - dit de cae - - - - -



49

C - lis. Et in - car - na - - - - tus est de Spi - ri -

A Et in - car - na - - - - - tus est de Spi -

T 1 - lis. Et in - car - na - - - - - tus est de Spi - ri -

T 2 in - car - na - - - - - tus est de Spi - - -

B - lis. Et in - car - na - - - - - tus est de Spi - - -

53

C - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - - - - gi - -

A - - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - - - - gi - -

T 1 - tu San - cto ex Ma - ri - - - a Vir - - - gi - ne: et #

T 2 - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi -

B - ri - tu San - cto:

57

C - ne: et ho - - - - mo fa - - - - ctus est. Cru - ci -

A - ne: et ho - mo fa - - - - ctus est. Cru - ci -

T 1 ho - mo fa - - - - - ctus est. Cru - ci -

T 2 - ne: et ho - mo fa - - - - - ctus est. Cru - ci -

B et ho - - - - - mo fa - - - - - ctus est. Cru - - - - ci -

61

C

A

T 1

T 2

B

- fi - xus e - ti - am pro no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - -

- fi - xus e - ti - am pro no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - -

- fi - xus e - ti - am pro no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - -

- fi - xus e - ti - am pro no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - -

- fi - xus e - ti - am pro no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - -

65

C

A

T 1

T 2

B

- to pas - sus, et se - pul - - - tus est,

- - - to pas - - - sus, et se - - pul - - - tus est,

- - - to pas - - - sus, et se - pul - - - tus est,

- - - to pas - - - sus, et se - pul - - - tus est, et

- - - to pas - - - sus, et se - pul - - - tus est,

pas - - - sus, et se - - pul - - - tus est,

69

C

A

T 1

T 2

B

ter - ti - a di - - - e, se - cun - dum Scrip - tu - - - ras, et

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip - tu - - -

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras,

re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip - tu - - - ras,

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - - - cun - dum Scrip - tu - ras, et

73

C — a - scen - dit in cae - lum: ad dex - te - ram Pa -

A - - - ras, se - det ad dex - te - ram Pa - - - tris,

T 1 se - - det ad dex - te - [ram — Pa] -

T 2 et a - scen - dit in cae - - - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

B — a - scen - dit in cae - - - - - lum:

77

C - tris, et i - - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

A et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - - - ri -

T 1 - tris, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - - - ri -

T 2 - tris, cum glo - ri -

B et i - - - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

81

C - a, vi - vos et mor - - - - -

A - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, mor -

T 1 - a, ju - di - - - ca - re vi - vos et mor - - - - -

T 2 - a, ju - di - ca - - - re vi - vos et mor - - -

B - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - - - -

85

C

- - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit

A

- - tu - os: cu - - - jus re - gni non

T 1

- - tu - os: cu - jus re - - - - -

T 2

- - tu - os: cu - jus re - - - - - gni non

B

- - tu - os: cu - - - - - jus re - - - - - gni non e - rit

89

C

fi - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

A

e - - - - rit fi - nis. Et in Spi - - -

T 1

- gni non e - - - - rit fi - nis. Et

T 2

e - rit fi - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

B

fi - - - - - - - - - - nis.

93

C

San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can -

A

- ri - tum San - - - - ctum, Do - - - - mi - num et vi - vi - fi -

T 1

- in Spi - - - - ri - tum San - ctum, Do - mi-num et vi -

T 2

San - ctum, Do - - - - - - - - - - mi - num:

B

Et - - - - - vi - vi - fi -

97

C

- tem: Fi - li - o - - - que pro - ce - - -

A

- can - - - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - -

T 1

- vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

T 2

qui ex Pa - tre Fi - - - - - li - o - que pro - ce -

B

- can - - - - - tem: Fi - - - - li - o - - - - que pro - -

101

C

- - - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - - - li -

A

- ce - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - - -

T 1

- dit, qui cum Pa - tre et Fi - - li -

T 2

- dit, pro - ce - - - - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - - - li -

B

- ce - - - - - - - - - dit,

105

C

- o si - mul ad - o - ra - - - - tur: qui

A

- o si - mul ad - o - - ra - tur, et con - glo ri - fi - ca - - -

T 1

- o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo ri - fi - ca - - - -

T 2

- o - si - mul ad - o - - ra - tur, et con - glo ri - fi - ca - - -

B

si - mul ad - o - ra - - - - tur, et con - glo - ri - fi - ca - - -

109

C — lo - cu - tus est per Pro - - - phe - tas,

A - tur: qui lo - cu - - - tus est per Pro - phe -

T 1 - tur: per Pro - phe - -

T 2 - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - - -

B - tur: per Pro - phe - - - -

113

C et u - nam San - ctam Ca - tho - - - li -

A - tas, et u - nam San - ctam Ca - tho - - - li -

T 1 - - - - - tas, Ca - tho - - - - - li -

T 2 - tas, et u - nam, San - ctam Ca - tho - - - li -

B - tas, et u - nam, San - - - - - ctam Ca - tho - li -

117

C - cam et A - po - sto - - -

A - cam et A - po - sto - - - li - - -

T 1 - cam et A - po - sto - - - li - cam, et

T 2 - cam et A - po - sto - - - - - li - cam,

B - cam et A - po -

121

C

- - li - cam Ec - - cle - - - - si - am, con -

A

- cam Ec - cle - - - - - - - - si -

T 1

8 A - po - sto - - - - li - cam Ec - cle - - - - - - si -

T 2

8 et A - po - sto - li - cam Ec - cle - - - - - - si -

B

- sto - - - - li - cam Ec - - - - cle - - - - - - - - si -

125

C

- fi - te - or - - - - u - - - num bap - tis - - - - -

A

- am, con - - - fi - te - or u - num bap - tis - - - - -

T 1

8 - am, con - fi - te - or u - num bap - tis - - - - -

T 2

8 - am, con - fi - te - or u - num bap - tis - - - - -

B

- am, con - fi - te - or u - num bap - tis - - - - -

129

C

- - - - - ma pec - - - - ca -

A

- ma pec - ca - to - - - - -

T 1

8 - - - - - ma pec -

T 2

8 - - - - ma in - re - mis - si - o - nem

B

- ma in re - mis - si - o - - - - nem pec - ca - to - - - - -

133

C

- to - - - - - rum, et ex -

A

- rum, et ex - - - - - spe - - - - - cto

T 1

- - ca - to - - - - - rum, et ex -

T 2

pec - ca - - - - to - rum, et ex - - - - - spe - - - - -

B

- - - - - rum, et ex - spe - - - - -

137

C

- spe - - - - - cto re - sur - re - cti - o - - nem

A

re - sur - re - - - - - cti - o - nem

T 1

- spe - - - - - cto re - sur - re - cti - o - -

T 2

- - - - - cto re - sur - re - cti - o - - - - nem mor - tu -

B

- - - - - cto re - - - - - sur - re - cti - o - - nem

141

C

mor - - - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri

A

mor - - - tu - o - rum, et vi - - tam ven -

T 1

- nem mor - tu - - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri

T 2

- o - - - - - rum, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri

B

mor - - - - - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu -



145

C  
sae - - - cu - li, A - - - men, a -

A  
- tu - ri sae - - - cu - li, A - - - men, sae - cu - li,

T 1  
8 sae - cu - li, A - - - men, sae - cu - li, a - - -

T 2  
8 sae - cu - li, A - - - men, ven - tu - ri sae - cu - li,

B  
- ri sae - cu - li, A - - - men, ven - tu - ri sae - cu -

149

C  
- - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - -

A  
a - men, et vi - tam ven - tu - - - ri sae - cu - li, A - - -

T 1  
8 - - - men, et vi - tam ven - tu - ri

T 2  
8 et vi - tam ven - tu - - - ri sae - - - cu - - -

B  
- li, a - men, et vi - - - tam ven - tu - ri sae - - -

153

C  
- - - - - men.

A  
- - - - - men.

T 1  
8 sae - cu - li, A - - - men.

T 2  
8 - - - li, A - - - men.

B  
- cu - li, A - - - men.

## Sanctus

The image shows a musical score for a vocal ensemble, likely a church choir, performing the 'Sanctus'. The score is written for five parts: Cantus, Altus, Tenor 1°, Tenor 2°, and Bassus. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'San - - - - - ctus, san - - - - - ctus,'. The Cantus part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Altus, Tenor 1°, and Tenor 2° parts begin with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bassus part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating long notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the lyrics 'San - - - - -', the second measure contains 'ctus,', the third measure contains 'san - - - - -', and the fourth measure contains 'ctus,'. The Cantus part has a final note in the fourth measure. The Altus, Tenor 1°, and Tenor 2° parts have a final note in the fourth measure. The Bassus part has a final note in the fourth measure.

[illegible]

9

C

- - - ctus,

Do - mi - nus

De - - - - -

A

- - - - -

ctus

Do - mi - nus De - us

T 1

8

- - - ctus Do - mi - nus De - - us

T 2

8

- - - - -

Do - mi - nus

De - us Sa -

B

- - - ctus Do - mi - nus De - - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba -

13

C

- us Sa - - ba - oth. Ple - - ni sunt cae - li et

A

Sa - - - - - ba - oth. Ple - - ni sunt

T 1

8

Sa - - ba - oth. Ple - - ni sunt cae - li,

T 2

8

- - ba - oth. Ple - - ni sunt cae - - li et ter -

B

- oth, Sa - - - - - ba - oth. Ple - - - ni sunt

17

C

ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - -

A

cae - li et ter - - - - - ra glo - - - ri - a tu -

T 1

8

cae - li et ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - -

T 2

8

- - - - - ra glo - ri - a tu - - - a, glo -

B

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - - - - -

21

C

- - - - - a. Ho - san - na in ex -

A

- a. Ho - san - na in ex -

T 1

8

- - - - - a. Ho - san - na in ex -

T 2

8

- ri - a tu - a. Ho - - - san - na in ex -

B

- - - - - a.

$\phi^3_2$   $\circ = \circ$

25

C

- cel - - - sis, ho - san - na in ex - - -

A

- - cel - - - sis, in ex - - -

T 1

8 Ho - san - na in ex - cel - - - - -

T 2

8 - cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - - - sis,

B

Ho - san - na in ex - cel - - - - -

29

C

- cel - - - sis, ho - san - na,

A

- cel - - - sis, in ex - cel - - - - -

T 1

8 - - - - - sis, in ex - cel - - - - -

T 2

8 ho - san - na in ex - - - - cel - - - sis,

B

- - - - - sis, ho - san - na in ex - - - cel - - - -

33

C

ho - san - na in ex - cel - sis, ex - - -

A

- - - - - sis, ho - san - na,

T 1

8 - - - - - sis, in ex - cel - - -

T 2

8 ho - san - na, ho - san - na in ex - - -

B

- - - - - sis, ho - san - na in ex - - -

37

C - cel - - - sis, ho - san - na in ex - - - cel - - -

A - - - ho - san - na in ex - - - cel - - -

T 1 - - - sis, ho - san - na in ex - - - cel - - -

T 2 - cel - - - sis, in ex - cel - - -

B - cel - - - sis,

41

C - sis, ho - san - na in - - - ex - cel - - - sis.

A - sis, ho - san - na in ex - cel - - - sis.

T 1 - sis, in ex - - - cel - - - sis.

T 2 - sis, in ex - cel - - - sis.

B ho - san - na in ex - cel - - - sis.

45

C Be - ne - - di - ctus qui ve - nit,

A Be - - - ne - - - ctus qui ve - - - nit,

T 2 Be - - - ne - - - di -

B Be - - - ne -

49

C

qui - - - - - ve - - - - - nit, be - ne - di - - -

A

qui - - - - - ve - nit, be - - - - - ne - di - - - ctus qui ve - - -

T 2

8 - ctus qui ve - - - - nit, qui ve - - - - - nit, be -

B

- di - - ctus qui ve - nit, be - - - - ne - di - - ctus, be -

53

C

- ctus qui - - - - - ve - - - - - nit in

A

- - - - - nit in no - mi - ne,

T 2

8 - ne - - - di - ctus qui ve - - - - nit in no - mi - ne Do -

B

- ne - - - - di - ctus qui ve - - - - nit in no - mi - ne

57

C

no - mi - ne Do - - - - - mi - ni, in

A

in no - mi - ne Do - - - - - mi - ni, in

T 2

8 - - mi - ni, Do - - - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - - mi - ni,

B

Do - - - - - mi - ni, in

61

C

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - - - - mi-ni.

A

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - - - - mi - ni.

T 2

8 in no - mi - ne Do - - - - mi - ni, Do - - - - mi - ni.

B

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - - - - mi - ni.

Agnus Dei

[illegible]

Musical score for SATB choir, measures 5-8. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated at the beginning of their respective staves.

- Soprano (S):** Measures 5-8: i, a - gnus De -
- Alto (A):** Measures 5-8: i, a - gnus De - i,
- Tenor 1 (T1):** Measures 5-8: - - - - i, a - gnus De -
- Tenor 2 (T2):** Measures 5-8: - - - i, a - gnus De - i, a -
- Bass (B):** Measures 5-8: A - gnus De - i, a - gnus De -

[illegible]



13

C

qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - - di, pec - ca - ta

A

- i, pec - ca - - - ta mun - - - -

T 1

- i, qui tol - - - - lis pec - ca - - - - ta, pec -

T 2

- i, qui tol - - - - - lis pec - ca - - -

B

qui tol - - - - - lis pec - ca - - -

17

C

mun - di, mi - - - se - re - re no - - -

A

- - - - - di, mi - - - se - re - re no - - -

T 1

- ca - ta mun - - - - - di,

T 2

- - - ta mun - - - di, mi - se -

B

- - - ta mun - - - - - - - - - - - di,

21

C

- - - bis, mi - - - se - re - re

A

- - - bis, mi - se - re - re no -

T 1

mi - - - se - re - re no - bis, mi -

T 2

- re - re no - - - - - bis, mi - se - re -

B

mi - - - se - re - re no - - - - -

25

C

no - - - - - bis.

A

- - - - - bis.

T 1

8 - se - re - re no - bis.

T 2

8 - re no - - - bis.

B

- - - - - bis.